
UC-NRLF
$B 313 971



Aesthetische Streifereien

von

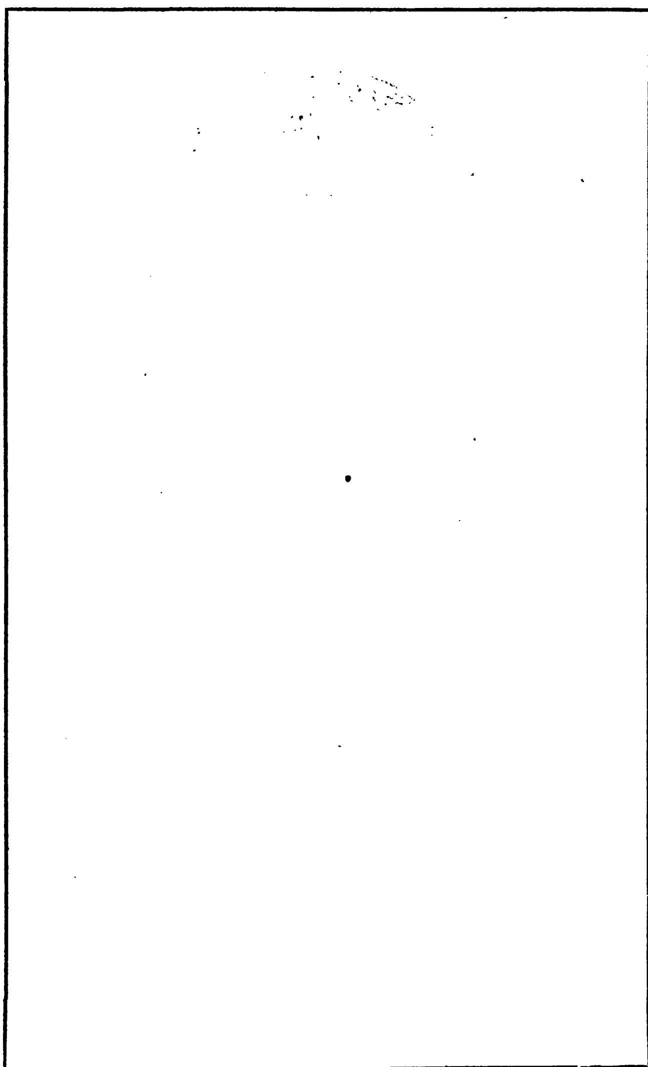
Josef Kohler.



Mannheim.
Druck und Verlag von J. Bensheimer.
1889.

45093

Inhalts-Verzeichniß.



I.

Auf dem Campo Santo in Pisa.

Keine Stätte bietet mehr das Bild der Vereinsamung und Verlassenheit in Mitte der Denkmäler der Kunst: dieses Bild der Ruhe und des Friedens nach heiß durchgekämpftem Dasein, — und aus den Werken der Kunst spricht wehmuthsvoller Ernst, süßer Trost, heilige Weihe. Diese glaslosen Fenster des Innern mit ihrer unsäglich schönen, ebenso leichten, versöhnenden, als ernsten Ornamentik, die unsern Blick auf die Bilder der Wand schweifen lassen; ein von düsteren Bäumen besetzter, grasbewachsener Innenraum, der durch einen Gang von der einen zur anderen Längshalle durchschnitten wird — die Ruhe, die den ganzen Raum verklärt, wo nur von Zeit zu Zeit außen an der Thüre die Büchse des blinden Bettlers klingt — alles dies verstärkt den unheimlichen Eindruck wehmüthiger Verlassenheit und tiefster Vereinsamung: aber es ist die Vereinsamung inmitten göttlicher Wunderwerke, die uns von fernen Welten, von Regionen sprechen, an die uns ein märchenhafter Zauber bindet.

Und nun vor allem der Triumph des Todes, dieses unsterbliche Meisterbild künstlerischen Schaffens, dessen

wahrer Urheber noch außer Zweifel zu setzen ist. Denn wenn neuere Kunsthistoriker das Bild ganz sicher dem Orcagna absprechen, dem es von lange her von einer alten Tradition zuerkannt wurde, so scheint mir nach wiederholtem Studium der Orcagnas in S. Maria Novella in Florenz die Sache durchaus nicht so sicher zu sein. Doch sehen wir von dem Meister ab — das Werk steht außerhalb der gewöhnlichen Höhe menschlichen Schaffens; kaum ist je eine Reihe ergreifenderer Gruppen zu einem Bilde componirt worden und kaum je sind Gruppen, die an sich verschiedene dramatische Scenen bieten, in solch sinnfälliger vielverkündender Weise zur ästhetischen Verbindung gelangt. Zum ergreifendsten gehört die Gruppe der Glücklichen, welchen der Würgengel naht. Welches Behagen des Daseins, in Gesellschaft, im Glück, in der Liebe: im Haine erschallen frohe Lieder, der Falke erwartet das Zeichen zum raschen Flug, holdes Kosen flüstert aus jedem Munde, Mann und Weib im Verein schlürfen die Wonnen des Daseins. Wer ahnt hier das furchtbare Verhängniß, das über ihren Häuptern, schwebt und sich im nächsten Moment über sie entladen wird? Die furchtbare Gestalt mit der mähenden Sense, mit dem flatternd weißen Haar, mit den Krallen an Händen und Füßen, die erbarmungslos grausig entgegenfährt, ist die grandios furchtbarste Schöpfung, welche die Kunst hervorgerufen hat. Wo ist im nächsten Momente Kosen und Scherzen, wenn Verzweiflung, Todesangst, Abschied auf Nimmerwiedersehen sich auf allen Zügen spiegeln wird?

Im Gegensatz dazu oben links die beschauliche Idylle: die Einsiedler, welche für die Verneinung des Willens zum Leben wirken, wobei der Sterbliche ruhig dem Flattern des Lichtes nachsieht, das in Tag, Woche, Jahr verlöschen wird, ruhig der Auflösung entgegen-

wallend. Im Gegensatz dazu die Gruppe der Unglücklichen, die vergebens voll inbrünstigen Bittens den Tod herbeiflehen:

O Morte, medicina d'ogni pena
Deh! vieni a darne omai l'ultima cena.

Ausharren heißt es auf der furchtbaren Bahn des Leidens: kein Tropfen des Kelches wird euch erspart, kein Tropfen Wermuth bleibt in dem Leidenskelche zurück, den ihr auszunippen habt, bis die Tage der Trübsal vorbei sind.

Und endlich jene berühmte Reiterscene mit Ludwig dem Baiern, wo nicht Idylle, auch nicht stilles Genußleben: wo Freude an Macht, Herrschaft, Reichthum, wo tüchtiges Behagen des Wirkens sich bricht an den furchtbaren Schrecken, denen unser Leib preisgegeben ist, wenn die Blüthe des Lebens verwelkt, wenn die Lebenskraft erstirbt und die Elemente unseres Daseins zerstieben; mit furchtbaren Schrecken bezeichnet die Natur die Schwelle, wo unser Sein zerrinnt, wo sie selbst vor Entsetzen starrt — darob, daß die Schöpfung des Individuums in Trümmer geht und von der Flucht des Daseins nichts mehr übrig bleibt, als unorganische wüste Masse. Diese furchtbare Scene, wo die glänzende Jagdgesellschaft vor den drei verwesenden Leichen schauert, steht mit der Einsiedleridylle in Verbindung durch den Mönch Macario, welcher der Gesellschaft die Nichtigkeit des Daseins ad hominem demonstrirt, während die Scene der Unglücklichen und der Glücklichen durch jenes furchtbare Wesen verbunden ist, das die Sense schwingt. Gibt es ein Bild, wie dieses, das in so eindringlicher Weise den furchtbaren Abgrund vergegenwärtigt, an dem wir wandeln, und die Entsetzen, die dieser Abgrund birgt?

Erschüttert und ergriffen verlassen wir dieses Bild, dessen Ernst seine düsteren Schatten über uns wirft,

um zur zweiten großen Schöpfung, dem jüngsten Gerichte, überzugehen. Wenn das erste Bild einen allgemein menschlichen Stoff umfaßt und in den Gemüthern Anklang finden wird, so lange Menschen leben, die ein fühlendes Herz im Busen tragen, möge ihre Weltanschauung nach Palästina oder an den Ganges hinstreben, so hat das zweite Bild, das jüngste Gericht, ein wesentlich christliches Gepräge; aber auch dieses erhebt sich zum allgemein menschlichen Standpunkt. Unwillkürlich steigt bei diesem Bilde die Erinnerung an die grausige Schöpfung Michelangelos, an das jüngste Gericht in der Sixtina auf; aber wie sehr spricht der Vergleich zu Gunsten des Campo Santo!*) Die Schöpfung M. A.'s ist nicht nur grausig, ondern abstoßend; die gewaltsame, titanenhafte Kraftaktion Christi bei M. A. zeigt uns nur leidenschaftliche Erregung, aber sie entbehrt der olympischen Klarheit und der olympischen Ruhe, die noch im grollerfüllten Apoll von Belvedere hindurchschimmert und wie ein Frühlingsstrahl die erregte Scene verklärt. Und sollte bei einem solchen Tag der furchtbaren Abrechnung das übermenschliche Gefühl heftiger Erregung das einzige Gefühl sein, welches das Gemüth des Erlösers durchzieht? Wie anders muthet der Heiland Orcagnas den Beschauer an, der voll milden Ernstes seine Hand erhebt und seine Brust entblöset, um seine Wundmale zu zeigen, diese Zeugen seiner Liebe, seines Leidens, seiner Verklärung im Tode! Nicht bedarf es des furchtbaren Kraftwortes des Erlösers mehr, um das Böse seinem Unheil entgegenzujagen: das Böse ist schon durch sich selbst verworfen.

*) Richtig bemerkt Owen, the art schools of mediaeval chrtstend. p. 198: The depth of expression in the faces is undisturbed by violence or extravagance of gesture or action such as we see in Mich. Angelo's great picture of this subject; all restlessness stilled in the aw of that unimaginable moment.

und mit Entsetzen, Schrecken, Verzweiflung und Bangigkeit überstürzt sich die wilde Masse der gemeinen Seelen, denen sich die Verdammniß eröffnet, Verdammniß meinen wir vornehmlich im eigenen Innern, denn die Schlangen, die im Busen nagen, sind die eigentlichen Rächer, sind die furchtbaren Geiseln der Sünde; in der eigenen Brust ruht die Nemisis, diese beredte Zeugin der sittlichen Weltordnung.

Zwei Engel verkünden mit Posaunenstößen den Tag des Gerichts; der dritte Engel zieht sich ängstlich, trauernd, seufzend in sich selbst zusammen; so mußte es kommen, so ist das unabwendbare düstere Schicksal besiegelt, der gefürchtete Tag des Gerichtes hat Tausende ereilt!

So lange Entwicklung, so lange Zeitfortgang, so lange ist das Böse ein nothwendiges Ferment, ein Gährungsstoff, der, indem er die Süßigkeit des Daseins stört, indem er zehn Blüthen erstickt, der elften zu ungeahnter Triebkraft verhilft; wie die zerstörende Flamme zugleich die wohlthätige Wärme um sich verbreitet und die sündhafte Prometheusfackel der Bahn des Fortschrittes vorangeleuchtet hat! So lange das Reich der Zeit und das Reich der Entwicklung dauert, so lange werden die Elenden verstoßen und ihrem Dämon überantwortet, die Gerechten zu ihrer inneren Seligkeit, der Seligkeit der Gottesnähe, der Seligkeit der Einheit mit dem Allwesen gerufen werden.

Dagegen leidet das dritte Bild des Cyclus, die Hölle, an totalem Mangel an Gestaltungskraft, und besonders ist jener Satan eine Mißgeburt der Phantasie, die eher zum Lachen reizt, als Schrecken erregt; denn eine bloße Larve, kein Repräsentant des Bösen, kein von der Tiefe des zerstörenden Prinzipes durchdrungene Gestalt steht vor unseren Augen. Wenn uns bei der Darstellung Dantes ein Schauer durchrieselt, ob der Gewalt der

Phantasie, die in das Bereich der Schatten und der Zähren Wirklichkeit und Leben zu bringen wußte, so zeigt sich hier sofort, wie dem Künstler der Griffel versagt und die Energie der Phantasie in leere Schattenbilder zerstiebt. Nur eine Seele, wie die Dantes, in welcher neben so viel Größe auch eine solche leidenschaftliche Rachegluth dürstete, die mit Freudegefühl den Feind bis in die Tiefe der Schmach verfolgt und auch dort noch mit Hohn begießt, war im Stande eine Hölle zu schaffen; vielleicht auch, daß eine solche Feuerseele in ihrem Hasse erlahmen würde, wenn sie das potenzirte menschliche Elend nicht in der Fieberglut der Phantasie, sondern in der gemalten Wirklichkeit des Künstlers vor sich sehen müßte. Das eine vermisse ich aber stets in der Dante'schen Höllennacht: das Bewußtsein von der welthistorischen Schöpferkraft des bösen Prinzipes, von seiner Bestimmung im Weltprozesse. Das ist es, was ich vor allem in der grandiosen Schöpfung Göthe's bewundere: Ich bin der Geist, der stets verneint — damit kündigt sich der Geist des Bösen nicht als kleinlicher Nörgler und verständnißloser Quäler an, sondern als der Träger eines ausgesprochenen Prinzips; denn was entsteht, ist werth, daß es zu Grunde geht wie denn überhaupt in diesem Kleinode der Göthe'schen Schöpfung das Höchste und Tiefste vereint ist, das je in der Menschenbrust gewohnt hat.

Doch wenden wir uns zurück zur düsteren Stätte Pisas. Ueber die Mönchgestalten Lorenzettis auf dem weitern Bilde gehen wir schneller hinweg: trefflich im Einzelnen, zersplittert sich die Darstellung in eine Reihe unzusammenhängender Scenen ohne Einheit und Kraft der Gesammtcomposition. Von da aus aber begegnen uns die drei großen Cyclen der Rainerius-, der Ephesuslegende und der Hiobsgeschichte; das heißt die Ueberreste dieser Cyklen, an denen der Zahn der

Zeit furchtbar genagt hat. Aber noch in der jetzigen Gestalt treten uns anziehende Bilder und großartige Gedankenzüge entgegen. Zu dem großartigsten gehört der Tod des hl. Rainerius, von dem bekannten Antonio Veneziano; welche heitere Milde auf dem Antlitze des Heiligen, der seine Seele aushaucht, während die Gruppe von Gläubigern ihn voll Staunen, Liebe, Verehrung umgibt; und die Erhebung seiner Seele zum Himmel inmitten der Engel ist nur ein vergeistigter geklärter Ausdruck der irdischen Scene, welche vor unserem Auge steht. Es ist eine Gabe des Genius, das Geistige und das Sinnliche in zwei Typen zu zerlegen und so die Einheit des menschlichen Wesens in zwei Gestalten zu fassen, die aber unser Geist wieder zu ein und derselben potenzirten Erscheinung vereinigen kann, ebenso wie wir die Bilder des Stereoskopes zu einem körperlichen Gesammtwesen componiren. Ein unübertreffliches Beispiel dieser Art ist der Rafael'sche Attila mit Leo I. in den Stanzen des Vatikans. Gerade diesem Bilde hat man unzulässige Verbindung des Idealen und Realen vorgeworfen: man hat ein unzulässiges Superfluum der Motivirung darin erblickt, daß der wilde Asiate nicht vor dem Zuspruch des Papstes, sondern vor der Erscheinung der Apostel flieht, die ihn mit wildem Entsetzen erfüllt; allein völlig mit Unrecht. Wer dieses Bild in seiner packenden Großartigkeit in sich aufgenommen hat, empfindet sofort, daß diese Erscheinung der Apostel nur der andere Ausdruck ist für die geistige Gewalt und Hohheit, welche die siegreiche Macht der Kirche und ihrer Repräsentanten um sich verbreitet: es ist die gewaltige Erscheinung des Apostelnachfolgers, welche die geistige Kraft des Apostels in sich trägt, und auch hier hat Rafael das Höchste geleistet, denn er hat aus dem Glauben der Zeit die allgemein menschlichen Momente herausgegriffen.

Mit Spinello Aretino's Ephesus betreten wir wiederum das Bereich der Vision: die Erscheinung Christi, die den Feldherrn bekehrt und aus einem Saulus zu einem Helden des Glaubens und Märtyrer macht, ist, soweit der total verdorbene Zustand des Gemäldes noch erkennen läßt, mit großer Gewalt und dramatischer Kraft gezeichnet: Entsetzen spiegelt sich in den Zügen des Helden, die Pferde scheuen, das Gefühl des Uebermenschlichen ist über die Scene verbreitet; aber dem Feldherrn allein ist die Erscheinung verständlich, zu ihm spricht sie mit überzeugenden, bewegenden Worten; die grandiose Umwandlung im ganzen Wesen des gewaltigen Helden vollzieht sich im Blitze des Momentes: es ist derselbe Vorwurf, den über 100 Jahre später Rafael in seiner Bekehrung des Saulus in seinen Tapeten zu unerreichbarer Darstellung gebracht hat. Auch die übrigen Spinellos, soweit ersichtlich, zeigen zwar im Einzelnen etwas Befangenheit, im Ganzen aber weisen sie großartige Züge auf und mannigfaltiges Leben.

Die Hiobsgeschichte endlich gehört zu den bedeutendsten Schöpfungen der Südwand des Campo Santo; und wenn nicht von Giotto selbst geschaffen, ist sie doch eines Giotto's würdig. Zum Glück ist uns der gewaltige Prolog im Himmel erhalten; herrlich ist die Haltung Gottes, voll Erhabenheit und milden Ernstes; er läßt die Versuchung Hiobs und das Weh desselben zu und gewährt dem Bösen den Freipaß, weil es das Ferment der Entwicklung, der Anstoß des menschlichen Fortschrittes ist; er gewährt ihm Freipaß nicht kraft seiner selbst, aber kraft seiner gährenden, aufregenden, reifenden Kraft. Und der Satan hat Leben und Wirklichkeit, wie Göthe's Mephisto. Seine Gestalt hat so viel Menschliches, als nöthig, um der Träger eines Vernunftgeschöpfes zu sein, und so viel Thierisches, um der böse Geist in Wirklich-

keit zu sein: der Idealismus der Bejahung, welcher in jeder Menschenbrust lebt, hat einem Idealismus der Verneinung, einem Geiste des Zerstörens, Zersetzens, einem unersättlichen Triebe der Verletzung und Verwundung Platz gemacht. Und was von der unteren Hiobsgruppe noch übrig ist, zeigt großartiges dramatisches Leben, Kraft und Energie der Gestaltung.

Wenn uns diese Meisterwerke den Tod in seinem Schrecken wie in seiner süßen Ruhe vergegenwärtigen, so tritt uns auf der gegenüberliegenden Längswand das frischeste Leben in seinem kräftigsten Triebe entgegen. Welche Gluth des Daseins durchzieht diese Benozzo Gozzolis; und dies ein Leben, kräftig, herangereift im italienischen Mittelalter, voll unerschöpflicher Fülle individueller Motive, in reicher Landschaft, innerhalb klassisch vollendeter Architektur; so viel Größe, um der heiligen Geschichte würdig zu sein, und so viel genrehaftes Leben, um unserem Herzen nahe zu stehen! Benozzo Gozzoli ist im Allgemeinen nicht der Maler dramatisch bewegter Scenen, wo sich die ganze Peripherie um einen psychischen Punkt dreht und das Interesse um einen Schwerpunkt gravitirt; er ist der Maler der ruhigen epischen Breite: herrliche Aufzüge in reicher Landschaft, Höfigkeit der Gestalten, Reichthum der Trachten, Eleganz des Wesens, das ist es, was uns die Muse Benozzo's in unvergleichlicher Herrlichkeit bietet. Jener glänzende Zug in der Capella dei Medici des Palazzo Riccardi in Florenz ist ein einzigartiges großes Denkmal des Meisters, eine Apotheose jenes edlen kräftigen Renaissancelebens, aus welchem wir unsere Kultur geschöpft haben. Jenes überlegende energische Gesicht des Cosimo und jene herrliche Jünglingsgestalt, jener Lorenzo di Medici, beide erscheinen im Campo Santo wieder, sie erscheinen beim Thurmbau von Babel, als Bindeglieder zwischen dem

jetzt und dem damals. Daß natürlich bei dieser Begabung Benozzo's die Tiefe und Verinnerlichung der Gestalten nicht über ein bestimmtes Maß hinaus erreicht werden kann, versteht sich von selbst, und bei dem mystischsten aller Probleme, dem der Verkündignng, reicht die Madonna nicht über das schüchterne Menschliche hinaus. In einem der Bilder jedoch, in der Zerstörung Sodomas, erreicht der Meister die wahre dramatische Kraft, und die Großartigkeit des Sujets hat ihm einen wahren dramatischen Impuls gegeben: die furchtbare Plötzlichkeit und Unentrinnbarkeit des Unheils, der Schwefelregen, das Prasseln der Flammen, oben die Engel des Gerichts und unten das Bild des trostlosesten Jammers — aber es ist der Jammer des Lasters, es ist der Schrei der Verzweiflung, es ist nicht der Schmerz der Resignation, nicht die Klage, welche die Versöhnung einleitet: es ist das schuldbeladene Gewissen, das aus den Gesichtern spricht, das Schrecknis des eigenen Frevels, die verzehrende Gluth der eigenen Nichtswürdigkeit und Erniedrigung, die aus diesen Blicken sich kündet: es ist ein furchtbares Stück Weltgeschichte, das zu uns spricht, es ist das Bild der eigenen Greuel, in denen sich die Bosheit vergräbt.

II.

Ueber Donatello und Ghiberti.

In Donatello hat die tuskische Gestaltungskraft ihren Höhepunkt erreicht; an Stelle der steifen Schablone tritt das charakteristische, an Stelle des antiken Halbidealismus eines Niccolo Pisano tritt das durchgeistigte, frischpulsirende Leben der Gegenwart. Donatello hat alle Phasen einer reichschöpferischen Individualität durchlaufen, von der Begeisterung der Jugend bis zur imposanten Mannesgröße, bis zur Ruhe und Bedächtigkeit der späteren Jahre; bald liebenswürdig und naiv, bald großartig und gemessen, bald von trotziger Realität, überall aber gewaltig, kräftig und original. Kaum gibt es lieblichere Genien, als die 4 Reliefs Donatellos im Bargello: so schalkhaft bewegt, durchgeistigt, in olympischer Heiterkeit sich wiegend; sie reizen unwillkürlich zum Vergleich mit dem holden Kinderleben, welches der liebenswürdigste Meister der Renaissance, Lucca della Robbia geschaffen hat, und welches nun in dem gleichen Saale des Bargello aufgestellt ist: mit jenen Kindern, in welchen der naive Ernst des im Spiele als dem wichtigsten Lebenselemente sich schaukelnden Kindes abwechselt mit ausgelassener Heiterkeit, so daß die Aufmerksamkeit in Zerstreutheit und diese in Aufmerksamkeit

übergeht Sind die Kinder della Robbias Kinder, wahre Kinder, so lieblich geschaffen, daß sie kein Meister übertreffen konnte, so sind die kindlichen Gestalten Donatellos Genieen, überirdische Wesen, vertieft, vergeistigt; es ist die höhere Kindheit, die Kindheit von Wesen, die über unsere beschränkte Sphäre erhaben sind; es sind die Vorboten jener himmlischen Kinder Rafaels, jenes Putten der Madonna di Foligno, jener Putten im Sybillenbild in Maria della Pace in Rom, welche in anmuthiger Ingenuität eine ganze Welt in sich bergen, und jener zwei Begleiter der Sixtinischen Madonna, deren klares Auge mit seliger Ruhe in jene Tiefen blickt, vor welchen uns banges Entsetzen erfaßt.

Die Heldenfiguren Donatellos erwecken besonderes Interesse: es sind keine leeren Schablonen nach dem Alterthum, wie die Helden des Canova, es sind Repräsentanten der Weltanschauung, wie sie das Zeitalter Donatellos beherrschte; diese Zeitanschauung auszudenken, in ihre Tiefe einzudringen, aus ihr heraus die Bilder höherer Geistigkeit zu schöpfen, das ist des Künstlers höchstes Ziel; die Nachahmung und Nachbildung fremder vergangener Zeiten verliert sich sofort in fröstelnder Imitation und kühler Zweckschöpfung, die unser Gemüth kalt läßt. Solche Helden, vom Herzblut seiner Zeit genährt, natürlich, groß und voll überwallenden Lebens schuf Donatello in seinem David (im Bargello): Der Held ruht aus von der gewaltigen That; man sieht ihn Athem holen; die ganze Gestalt: die gehobene Brust, der geöffnete Mund, das etwas gesenkte Haupt bekunden die momentane Ermüdung, und in dieser Ermüdung die gewaltige Thätigkeit, den welthistorischen Akt, welcher sich soeben vollzogen hat; aber die Ermüdung ist keine Erschlaffung, sie bekundet eine elastische Persönlichkeit, bei welcher auf die riesige Ausladung der Kraft alsbald

wieder das normale Gleichgewicht folgt. Dabei hat der Held dasjenige, was wir bei so vielen Männern der That vermissen, jene Züge der holden Einfachheit und Jugendlichkeit; kein Zug des theatralischen Vordrängens der Persönlichkeit, kein Zug jener anspruchsvollen Suffisance, welche uns so häufig abstößt, kein Zug von Menschenverachtung und Blasirtheit, welche sich so häufig in die Stimmung eines Helden einmischen. Verrochio's David (im Bargello) mag bibelgemäßer und historischer sein: er ist ein Hirtenknabe, der auch einmal eine Heldenthat ausführt und fast staunt über das Vollbrachte; aber der David Donatellos ist ein Held, ein mythischer Held, welcher die volle Gedanken- und Sinnesweise der Zeit Donatellos in mythischer Größe darstellt.

Weniger kann uns der Täufer Donatellos (im Bargello) genügen; hier hat, wie so oft, der Zug nach dem Charakteristischen den Meister zu unnatürlicher Häßlichkeit geführt, zu einer Häßlichkeit, welche durch die darzustellende geistige Größe nicht erklärt und darum auch nicht entschuldigt wird. Diese Statue bekundet in ihrer Magerkeit mehr die physiologische Wirkung der Wüstenkost, als die psychischen Einwirkungen geistigen Wollens und Könnens. Besser ist die, obgleich ebenfalls entsetzlich hagere und abgezehrte Maria Magdalena (im Baptisterium), die aber eine große Energie des die Hindernisse überwindenden Wollens in sich ausprägt.

Dagegen ein Held wieder, und ein Held wie ihn seit Donatello die ganze Kunst nicht mehr geschaffen hat ist der St. Georg an Orsanmichele, der nur leider jetzt in einer andern Nische steht, als in der, für welche ihn der Meister geschaffen hat. Dieser Held trägt auf der Stirne das wahre Heldenthum, das Heldenthum für einen großen heiligen Zweck; es ist das ideale Helden-

thum, welches sofort jedes vordrängerische Element ausschließt. Dabei ist der Held so durchdrungen von seinem Zweck und Ziele, daß er seine Aufgabe als etwas mit seinem Wesen sofort Gegebenes erachtet: er will nicht, weil er muß, er muß, weil er will. So hat der Meister den St. Georg aufgefaßt, in einfacher Würde und Thatkraft: die Haltung leicht, ohne jede Affektation, den Heldenblick nach oben gerichtet, den Mund individuell charakteristisch, die Stirn aufgeschoben; ein Held nicht des Alterthums, ein Held, welchen der Genius der modernen Zeit geweiht hat.

Im Marcus und Petrus (an Orsanmichele) finden wir den Meister in einer anderen Stylrichtung; das Streben nach dem wahren Leben führte den Meister zu dem Porträt, und porträtartig ist bereits Petrus, porträtartig der Marcus mit seiner sprechenden Haltung, die sprichwörtlich geworden ist. Unvergleichlich ist die Einfachheit und Anspruchlosigkeit der Körperhaltung: die in Falten gelegte Stirne, die Bewegung im Auge und auf der Oberlippe, welche der Figur das Denkend-Sprechende verleiht; der Faltenwurf edel, mit großartig durchgeistigtem Wesen, ohne jenen anspruchsvollen Pomp und jene Ueberladung mit kleinlichen Motiven, wie bei andern, als ob die Falten selbstständige Bedeutung hätten. Auf diesem Wege gelangte der Meister zu jenen Porträts von Greisen, die auf der einen Seite unser Staunen über die Gewalt der bildnerischen Charakteristik erregen, auf der anderen Seite uns doch mit Bedauern erfüllen, weil die Gestalten nicht mehr die Frische jugendlichen Hauchs athmen, sondern die Gefühle der Ernüchterung, der Enttäuschung in sich tragen, welche deutlich bekunden, daß die Zeit der Ideale und Illusionen vorüber ist. So jener berühmte Kahlkopf auf dem Glockenthurme des Doms, so jener greise Staatsmann Bracciolini im

Dome selbst: ein Staatsmann von großen Ideen und noch größeren Entmuthigungen: die Furchen des Gesichts zeigen die Winkelzüge, Schwankungen und Wendungen, die Fictionen und Compromisse dieses Renaissancemannes. Dagegen ist die Statue des Manetti im Dome viel zu theatralisch und nichtssagend, als daß sie dem Donatello zuzuschreiben wäre.

Wunderbar dagegen ist das Grabmal Johann XXIII. (im Baptisterium). Hier hat Donatello über das Bild des Verblichenen die vollen Segnungen des Todes ausgegossen: eine hehre Ruhe breitet sich aus über die Züge; es ist nicht die vorübergehende Ruhe des Schlafes, es ist die ständige Ruhe des Todes, die von keinem Erwachen mehr gestört wird; ein sanfter Schlummer hat sich für alle Zeit über das müde Haupt gelegt und der Mensch hat ausgelitten. Nur der steinerne Baldachin ist ein schlechtes Motiv; Baldachin und Vorhänge lassen sich ebensowenig im Steine nachbilden, als Wolken und flatternde Gewänder, und es ist das Beispiel für spätere Zeit verhängnißvoll geworden. Was der Meister sich einmal erlaubt hat, glaubten die Späteren sich gewöhnlich erlauben zu dürfen, und durch ständiges Forciren und Uebertreiben unwahrer und unkünstlerischer Motive, durch ständiges planloses Hinaustasten über die geheiligten Gränzen der Kunst sind sie zuletzt zu jenen furchtbaren Mißbildungen des Barockstiles gelangt, welche in ihrer Ueberbildung nichts anderes sind, als potenzirte Rohheit und dreifache Barbarei: dreifache Barbarei, denn es ist eine Barbarei, die mit den Hülfsmitteln der wahren Kunst geschaffen hat, und die sich in die Räume der Kunst eindrängt, und uns den einfachen, edeln Genuß der wahren Schönheiten verkümmert.

Neben Donatello steht als sein ergänzender Gegensatz Ghiberti. Nicht geistige Vertiefung ist die Mitgift

Ghibertis, sondern die Anmuth und Lieblichkeit der Form. Darum liegt seine Hauptgröße nicht im Charakterbild, und sein Stephanus und Matthäus an Orsanmichele, mit ihren anmuthenden Gesichtern, reichen bei weitem nicht an die individuelle Lebenskraft Donatellos: sie sind Schemen, die des Lebens bedürfen, sie sind keine aus dem Leben herausgebildeten Körperformen, sie tragen nicht die unmittelbaren Lebensimpulse, welche in der Steinform gleichsam die bildnerische Emanation einer innewohnenden menschlichen Seele erkennen lassen. Allein die Ghibertithüren am Baptisterium und der Zanobiusschrein enthüllen uns die gewaltige Größe des Meisters. Das Relief, welches mehr in der Betonung einiger Züge des Lebens als in der umfassenden Darstellung des Innenlebens einer Persönlichkeit gipfelt, und gerade das Relief in Metall, welches eine größere Rundung und Geschmeidigkeit der Formen postulirt, dieses Relief und die geschmackvolle Umrahmung desselben mit freien Bildern der Phantasie, ist die ureigene Domäne des Meisters. Die Südthüre des Baptisteriums, das Werk Andrea Pisanos ist noch ein Werk von herber Größe: eine bedeutender Versuch, bedeutende Lebensmomente in bedeutender Form darzustellen; aber hart, spröde und mit vielem Conventionellen. Diesen harten Stoff flüssig zu machen, die Form den verschiedensten Lebensbedingungen anzupassen, die Handlung von der Schwere des Materials zu lösen und ihr Natürlichkeit und Freiheit zu geben, das war die That Ghibertis. Schon die erste Thüre Ghibertis an der Nordseite zeigt eine freiere Auffassung: die Personen stehen nicht mehr zur Schau, sie sind schon mit ihrem ganzen Wesen in die Handlung versenkt, ein freier Schwung belebt das Ganze, ohne an Kraft und darstellender Größe zu verlieren. Bereits zeigen sich die Spuren der Perspektive des Reliefs, die derselbe Meister

in der folgenden Thüre auf eine Höhe führte, von welcher an nur noch der Verfall eintreten konnte. Bekanntlich hat der Meister in jungen Jahren die Arbeit überkommen, nachdem er in dem Concurrenzstreit die Wettbewerber aus dem Felde geschlagen hatte; und unter den Wettbewerbern war kein geringerer als Brunellesco. Noch verwahrt bekanntlich der Bargello die Concurrenzprobe beider Meister, das Isaaksopfer, und nichts kann den Beobachter mehr interessiren, als die Art und Weise, wie Brunellesco, der größte Architekt und einer der genialsten Menschen seiner Zeit, einer der Vorbildner der Perspektive, der ächte Vorgänger Lionardos, mit unserem Meister gewetteifert hat. Aber der Sieg Ghibertis konnte kein zweifelhafter sein; der großartige Architekt gerieth bei dem Streben nach Natürlichkeit auf den Abweg, die Nebenfiguren in lauter Genre aufzulösen und dadurch von der Hauptscene abzulenken, während der Hauptakt selbst in der brüsken Weise dargestellt ist, daß dem Sohne des Erzvaters bereits das Messer an der Kehle sitzt und die Erscheinung des himmlischen Boten gerade noch im letzten Momente den Akt unterbricht; eine Auffassung, welche dem stürmischen Gemüth eines Brunellesco zusagte, aber in dem Beschauer ein undefinirbares Mißgefühl erweckt;*) während bei Ghiberti der ganze Akt tiefer gefaßt ist: der Ernst des Erzvaters ist mehr bei dem furchtbaren geistigen Opfer, das er bringt, als bei dem körperlichen Akte; es ist mehr die furchtbare Entsagung und der entsetzliche Seelenkampf es ist mehr die furchtbare Idee, daß für die höchsten Ziele auch das Theuerste hinzugeben ist, was die Scene durchbebt. — —

---

*) Vgl. treffend Semper. Donatello (1875) S. 31 ff. Aehnlich etwa der Rembrandt, Pinakothek München, Nr. 332.

In dem Hauptportal des Baptisteriums und in den Reliefs des Zanobiusschreins im Dom hat der Meister in seiner Weise das höchste geleistet. Die Lieblichkeit der Formen, die Schönheit der Conturen ist in einer Weise gesteigert, daß nicht nur das Herbe des Materials, sondern auch das Herbe des Ideenstoffes zerfließt und bereits die Größe der Auffassung sich beugt unter dem Gesetze der selbst die schärfsten Conflikte ausgleichenden Milde und Reinheit der Gestaltung. Die Perspektive ist zu einer Höhe gebracht, wie sie sonst nie im Relief erreicht ist. Bäume, Berge, Architekturen in drei, vierfachen Schichten thürmen sich vor unserem erstaunten Auge auf, überall von vollendetster Form, überall von der sichersten perspektivischen Berechnung. Es war jene Zeit, wo man die Perspektive mit ihren eben erst gefundenen Gesetzen wie einen Götzen anbetete; die Zeit, in der ein Uccelli ein halbes Leben in perspektivischen Studien dahinbrachte, dafür aber auch in der Sündfluth im Chorhofe von Maria Novella ein perspektivisches Meisterstück geschaffen hat, vor dem wir heute noch staunend stehen, ein Meisterstück, das unser lokales Formgefühl in der entzückendsten Weise befriedigt, — nur hat sich der Beschauer an die entgegengesetze Halle des Hofes zu stellen und das Bild von dort aus mit dem Glase zu betrachten, da in der Nähe die Feinheiten der Perspektive verschwinden. Doch, auf Ghiberti zurückzukommen, — die perspektivische Umgebung gibt den dargestellten Scenen Leben, Sicherheit, Reichthum und Fülle: die Personen werden von historischen Figuren zu Bildern des wirklichen Lebens. Aber in diesen perspektivischen Schöpfungen ist auch bereits der Punkt erreicht, wo die Entwicklung wieder nothwendig auf Irr= und Abwege führt. Die Gränzen des künstlerischen Materials sind auch Gränzen der Kunst; wo das Material in seiner Leistungsfähigkeit über die

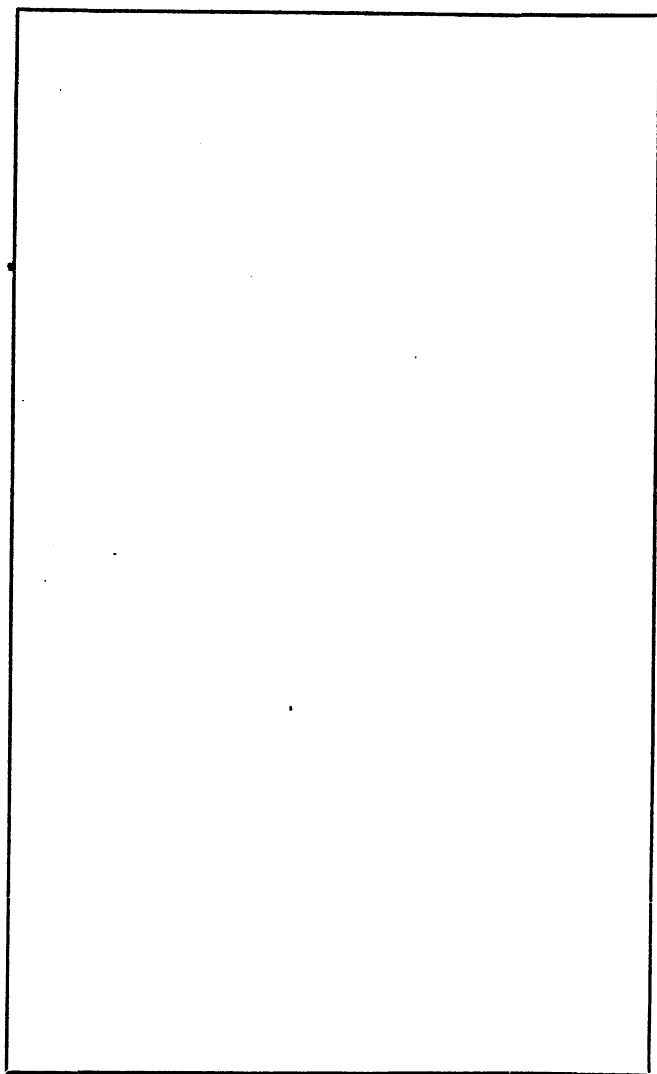
Gränzen hinausgetrieben werden will, hört die Kunst auf; nicht weil das Darstellungsmittel keiner weiteren Entwicklung fähig ist, sondern weil nur innerhalb der Gränzen der Darstellungsmittel die wahre Poesie der Kunst heimisch ist. Die Kunst, und insbesondere die bildnerische, bedarf auf der einen Seite einer Annäherung an die Realität, auf der andern Seite einer ebenso großen Entfernung; denn auf der einen Seite soll eine wahre, keine falsche Realität zur Geltung kommen, auf der anderen Seite soll sie zur Geltung kommen nicht in ihrer zufälligen Aeußerlichkeit, sondern in den geistigen Momenten ihres wahren Wesens, in den geistigen Momenten, welche der Wirklichkeit immanent sind, aber getrübt durch den Erdenstaub, welcher allen Gegenständen der Erfahrung anklebt. Die Kunst soll die Dinge aus dem irdischen Staub erheben: das kann sie aber nur, wenn sie einen Schritt hinter der Realität zurückbleibt, wenn sie statt der Mittel, mit welchen die Natur schafft, sich eines andern, dem natürlichen Gebilde der Sache fremden Materiales bedient. Ich kenne nichts geschmackloseres, als einen wirklichen Strohhut auf einer Statue, oder eine wirkliche Umhängetasche in der Hand eines marmornen oder hölzernen Bildnisses; wir lächeln über die Versuche früherer Maler, gewisse Theile ihrer Bilder, insbesondere die Goldverzierung relief darzustellen; eine wächserne Figur, obwohl dem menschlichen Leibe in den natürlichen Eigenschaften näher stehend, als ein Bild von Marmor oder Holz, ist nicht ein Gegenstand der Kunst, gerade weil es dem Leibe so unheimlich nahesteht, daß ihm die Entfremdung fehlt, welche das Bild aus den Tiefen der irdischen Atmosphäre in die Aetherluft der Poesie erhebt. Naturlautnachahmungen in der Musik sind unzulässig, oder doch nur als begleitende Zeichen, als die Horizontbilder jener geistigen Luftspiegelung er-

träglich, welche die Idealgestalten der Musik vor unserer Seele hervorzaubern, etwa wie in Beethovens Pastorale oder in Saint Saëns danse macabre. Darum ist auch das Relief für die bildende Kunst nur innerhalb gewisser Schranken zulässig; in der Malerei bedarf es keiner Beschränkung, da dieselbe die perspektivische Täuschung durch ganz andere Mittel zu erreichen hat, als diejenigen sind, welche der Natur zu Gebote stehen; anders die Plastik: sie erzeugt die Perspektive meistens durch natürliches locales Zurücktreten des Entfernteren hinter dem Näheren, also in einer der Natur nahestehenden Weise, so daß uns leicht der Eindruck des Handgreiflichen, des sinnlich Realen, des Hausbackenen und Alltäglichen wird und der Zauberduft der Poesie sofort verfliegt In dieser Beziehung hat der Barockstyl unendlich viel gesündigt. Wie er sich nicht entblödete, marmorne Vorhänge mit goldenen Todtengebeinen zu combiniren, so hat er es über sich gebracht, die Reliefs ins Unbestimmte hinein in die Tiefe zu verarbeiten, erbarmungslos detachirte Figuren mit dem Relief zu verbinden um damit dem Steine Ideen zu entlocken, deren er unfähig ist. Die Gränzen des betreffenden Kunstmaterials sind Gränzen der Kunst selbst, und wer die durch das Material gesteckten Gränzen der Kunstart überschreitet, der überschreitet das Gebiet der Poesie und tritt in die Nacht der baaren Wirklichkeit hinein; denn die Gränzen der betreffenden Kunstart sind zu gleicher Zeit die Horizontlinien, wo die Poesie aufhört und die banale Alltäglichkeit beginnt.

Bei Ghiberti ist noch die Horizontgränze mit ziemlicher Sicherheit festgehalten; durch Freiheit der Linien, durch Schwung der Gewandung, durch hohe Vollendung der Architektonik hat er den idealen Charakter des Ganzen gewahrt, insbesondere aber, und darin kann ich nur vollkommen das Lob Ghibertis vertreten, durch die

wunderbare Ornamentik mit Thier- und Pflanzenmotiven, mit welchen das Hauptportal wie mit einem holden Feenkranze zierlich umrahmt ist. Die Ornamentik hat die Bestimmung, aus der Natur tausend neuer Keime hervorzulocken; das ist der wahre Idealismus.





III.

Ueber Rafael und Michelangelo.

Rafael war die Blüthe und die höchste Blüthe, oder sagen wir die reifste Frucht der Renaissancezeit, einer Periode, in welcher sich christliche Tradition mit wiedererwachendem Heidenthum, religiöser Mysticismus mit heidnischer Plastik vereinigte. In Rafael kulminirt auch das philosophische Streben und Ringen der Renaissance, und die Reibung der verschiedenen philosophischen Systeme erregte ihn — er wußte sie aber in einer höheren Einheit aufzulösen. Denn was sollen wir über alle Verschiedenheiten der Philosophiesysteme klagen! Sollen wir uns nicht freuen über die großartigen Versuche, das letzte Wort des Räthsels zu finden, das doch der menschliche Mund niemals rein und voll, sondern nur getrübt durch die Atmosphäre, in welcher wir alle leben und sind, aussprechen kann? Ebenso wie uns der unmittelbare Gedankenausdruck fehlt und wir nur durch den schwierigen Apparat der Sprache einigermaßen ein Bild unserer innerlichen Geistesströmungen wiedergeben können; ebenso wie die Vielheit der Sprache es mit sich führt, daß derselbe Gedankengehalt ein so ganz verschiedenes Kleid annimmt: ebenso ist es mit den

höchsten Problemen; wir können sie nur durch das Medium unseres Begriffs- und Erfahrungsapparates erfassen und werden daher immer nur ein zerstückeltes und getrübtes Bild in uns erzeugen und wiedergeben können, wenn es auch den Bestrebungen der Generationen gelingen mag, immer mehr trübende Elemente zu eliminiren. Daß aber alle diese Besprechungen, so sehr im Einzelnen divergirend, nur nach dem großen Ganzen zielen und nur nach Erreichung des einen Zieles arbeiten, das ist das erhebende Gefühl, das die Versöhnung mit dem polemischen Zug, welcher alle Geisteswissenschaften von jeher durchzogen hat. Dies ist auch der tiefe Kern in dem genialsten Bilde, das Rafael geschaffen hat, in der Schule von Athen: ein urkräftiger Zug weht durch die so verschiedenen Gruppen der Versammlung: in der heftigen Divergenz der Oberfläche erblicken wir die Einheit im Grund und Wesen: es ist die eine Wahrheit, die alles durchlebt und bestimmt, die eine Sonne, die alles durchleuchtet; und in all der Mannigfaltigkeit der Einzelauffassung, in all der Großartigkeit der Einzelindividualitäten dieser gewaltigen Schöpfung, in der Ungezwungenheit und Mächtigkeit des individuellen Forschergenius erhebt sich siegreich die Einheit der Idee, die von jedem in seiner Art zum Begriffe herausgebildet wird. Ueberall gibt es einsame und vereinsamte Denker, überall gibt es mittheilsame Forscher, die Schule haben und Schule bilden, und so auch in dieser unvergleichbar gruppirten künstlerischen Schöpfung. Aber die einsamen wie die mittheilsamen, sie alle sind Lehrer und Wohlthäter der Menschheit, sie sind Leuchten des menschlichen Geistes, Helden der einen und alleinigen Wahrheit. Das ist denn auch das Gefühl, das uns bei dieser Schöpfung erhebt und erfrischt; was soll da aller Zweifel über die Bedeutung der Einzelpersönlichkeiten,

was da alle Philosophenkataloge und alle antiquarischen Untersuchungen zur Identificirung der verschiedenen Theilnehmer am Baume der Erkenntniß?

Das Bild hätte den gleichen Werth, wenn es ohne antiquarische Gelehrsamkeit gemalt wäre, und der beseligende ästhetische Erfolg, das erhebende Gefühl der Einheit alles geistigen Strebens. die Empfindung der Nothwendigkeit individueller Sonderung und ihrer Verbindung zur höheren Einheit, dieses Gefühl wäre das gleiche, wenn uns auch kein einziger dieser Philosophen bekannt wäre.

Energisch aber muß ich mich gegen die Auffassung erklären, daß die einen Figuren nicht Philosophen, sondern Apostel bedeuteten und daß das ganze Bild die Berührung des Heidenthums mit dem Christenthum schildern würde, wobei dann das Heidenthum natürlich unterläge. Hätte Rafael das gewollt, so hätten sich die heidnischen Philosophen ganz anders vor dem Heidenapostel gebeugt, und die Versammlung die jetzt so verschiedene Sprachen spricht und so originale Individualitäten in der originellsten Form bietet, hätte sich sofort zur Einheit der neuen Lehre bekehren müssen. Das ist aber nicht der Fall. Die das ganze Bild durchdringende Erregung bekundet das gemeinsame Feuer des verschiedenartigen menschlichen Schaffens, und die ästhetische Einheit des Bildes liegt in der Einheit der Ueberzeugung, die Alle durchdringt und die sich nur in verschiedenen Zungen äußert.

Michelangelo ist ein Himmelstürmer, in dem eine dämonische Gluth lebt und ein dämonisches Bestreben, die Gesetze des Einzelwesens zu durchbrechen und das Einzelwesen in dem Meere titanischer Empfindungen aufzulösen. Sein Einfluß muß ein aufrüttelnder, befreiender, zugleich aber auch ein auflösender und zer-

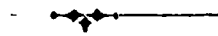
rüttender gewesen sein. Sein David (jetzt in der Akademie zu Florenz) ist eine himmelstürmende Erscheinung, mehr ein Prometheus, als ein gottvertrauender Held, mehr ein Titan denn ein Hirtenknabe der heiligen Geschichte; vortreffliche Muskulatur, kühne freie Gestaltung, die Niemand vergißt, der je unter ihrem Zauberbanne stand. Und die Statue der Nacht in der Medicäerkapelle von S. Lorenzo in Florenz: es ist eine unvergleichlich kühne Gestalt, deren gewaltsame Lage und Armstellung eben die übermenschliche Kraft, die Befreiung von den Schwächen unserer eigenen Hinfälligkeit bekundet. Zwar schläft sie, aber es ist nicht der beruhigende Schlaf der Schwäche, es ist der typische Schlaf der Nacht, es ist die schaurige Stille nächtlichen Dunkels, von furchtbaren Schrecken träumend, die sie in ihrem Schooße birgt, um den Mund ein überwältigender Zug von großartiger Verachtung, von Verachtung über das Treiben der Tagesbewohner mit ihren kleinen Thorheiten und Schmerzen; sie ist groß und mächtig, wie die Welt, die aus ihrem Schoße geboren, wie der Abgrund, in den der Tag sich stürzt, wenn die Sonne erbleichet und das liebliche Licht des Tages im schaurigen Dunkel untergeht. Und das Gegenstück die Aurora! Träumend aus dem Schlummer erwachend, fühlt sie das Heranbrechen des Unheiltages, es ist die schmerzliche Enttäuschung des Erwachenden, der von den süßen Träumen in die rauhe Wirklichkeit gestoßen wird. Und so sind auch die zwei Medicäerbilder über den Gräbern einzigartig typische Gestalten; nichts porträtmäßiges klebt ihnen an, es sind Vertreter des wunderbaren Renaissancezeitalters, aber Vertreter, verklärt in dem großartigen Edelsinn und Charakteradel eines Michelangelo. Der pensieroso, ein Mann des Gedankens, der andere ein Mann der frischen That.

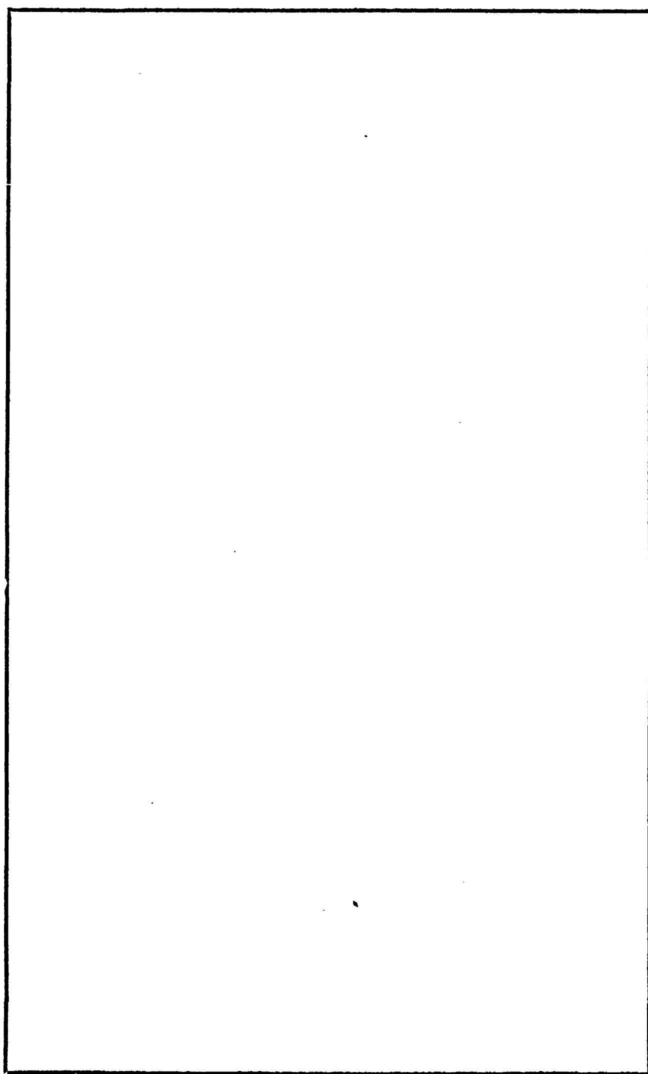
Freilich die Thatkraft selbst hat Michelangelo in einer furchtbar großartigen Gestalt noch hinreißender, noch gebieterischer verherrlicht, in einer Weise allerdings, welche bereits bei den letzten Schranken des künstlerisch Erlaubten angelangt ist: ich meine, in dem Moses in Pietro in Vinculis. Dieser Moses ist wie eine Elementargewalt, die losbricht, wenn die Menschheit in dem Schlamm des Gewöhnlichen, in den Sumpfregionen des Alltäglichen sich verloren hat und im kleinen Geseilsche das Flittergold des Täglichen statt des reinen Goldes des Ewigen einzutauschen beginnt; wie ein Bergstrom, der zerstörend alles mit sich fortreißt, wie ein Gewitter, das die Atmosphäre reinigt und die niedere Brut des Gemeinen vertilgt. Darum sind alle seine Züge übermenschlich, ich möchte sagen fatalistisch, die Stirne zusammengezogen, die Augen blitzen, Arme und Beine zeugen von der Kraft eines Heroen. Es ist der Mann der That, nicht des Gedankens, es ist der Mann der übermächtigen Handlungen, in welchem jede Idee sofort zum Leben, zum Vorsatz, zur Handlung reift, jede Idee ihre Blitze in das Leben wirft. Die furchtbare Aufregung, in der sich der Heroe befindet, ist nicht eine vorübergehende Zornwallung, wie im Apoll von Belvedere, dem der Genius des lichten Denkers auf der Stirne waltet und der nur gezwungen das heitere Bereich des Lichtes verläßt, um die Verletzer des Heiligthums zu vernichten: vielmehr ist die Aufwallung die naturgemäße nervöse Excitation des Mannes der That, der sich im furchtbaren Ringen mit den Mächten der Finsterniß aufreibt und in lebenslangem zerfleischendem Kampfe die häßlichen Schlangen der Niedrigkeit und Gemeinheit zu erwürgen strebt.

Michelangelo war keine harmonisch aufbauende Natur, in deren Schöpfungen sich die Entwickelungen

von Jahrhunderten wie in einem gemeinsamen Brennpunkte treffen, so daß sie den Höhepunkt der künstlerischen Vollendung einer ganzen Weltepoche darstellen, wie es der göttliche Rafael gewesen ist; er war ein kühner Neuerer, eine ständig anregende, ideenschwangere Natur, die immer mehr am Hergebrachten rüttelte und die Formen zersprengte, weil sie für die Gewalt seiner himmelstürmenden Ideen zu enge waren. Daher die ganz einzigartige Anregung, welche seine Schöpfungen auf die Zeitgenossen ausübten; es war eine Reinigung von allem Kleinlichen, Zufälligen, von allen historischen unberechtigten Residuen, eine Zerstörung der engen Schale, aus welcher der wunderbare Schmetterling neuerstandener Kunst frei in die Lüfte flatterte. Wie wäre die Kraft und Ideenfülle, die Großheit, Sicherheit und Freiheit der Rafael'schen Gestalten denkbar ohne die tiefaufrüttelnde, lösende und befreiende That eines Michelangelo! Aber solche Heroen sind gewöhnlich auch auflösende, zersetzende, verneinende Gewalten, nach deren herculischen Wirken die Nachwelt die richtige Orientirung verliert; es sind Gewalten, welche der Welt den Faden der Entwickelung aus den Händen reißen, so daß, nachdem sie aus der Welt geschieden, jedes Steuer, jeder Kompaß, jede Führung fehlt und die Nachwelt in rasendem Tempo ihrem Zerfall entgegeneilt. Ohne Michelangelo wäre nicht jene Orgie des Barockstyls entstanden, jene Scheußlichkeiten eines Longhena in Venedig und jene schrecklichen Verirrungen eines Bernini in der Peterskirche, die nun bezeichnend genug das Licht beleuchtet, das Michelangelo in so reicher Fülle durch die Peterskuppel in den Raum einströmen ließ, in welchem wir trauernd die Geschmacksverirrungen, einer furchtbaren Periode des Niederganges beweinen; während das Frühbild Michelangelos, die wundervolle Pieta,

noch so anspruchslos, einzig gottselig und gläubig wahr in einer schwach beleuchteten Kapelle steht; diese Pieta, eines der herrlichsten Denkmäler der Renaissance, so warm empfunden und doch so formvollendet, so edel und würdig und doch so frei von aller Convenienz und aller herkömmlichen Gebundenheit! Eine solche Gestalt bekundet die Morgenröthe des Tages, in dessen Mittagsgluth der Michelangeleske Moses fällt, bis dem Meister der Meisel entsinkt und tiefe Nacht einbricht, in welcher die Nachfolger die furchtbaren Frevel begehen und die Orgien schrankenloser Willkür in dem geheiligten Tempel der Kunst feiern.





IV.

Ueber Laocoon.

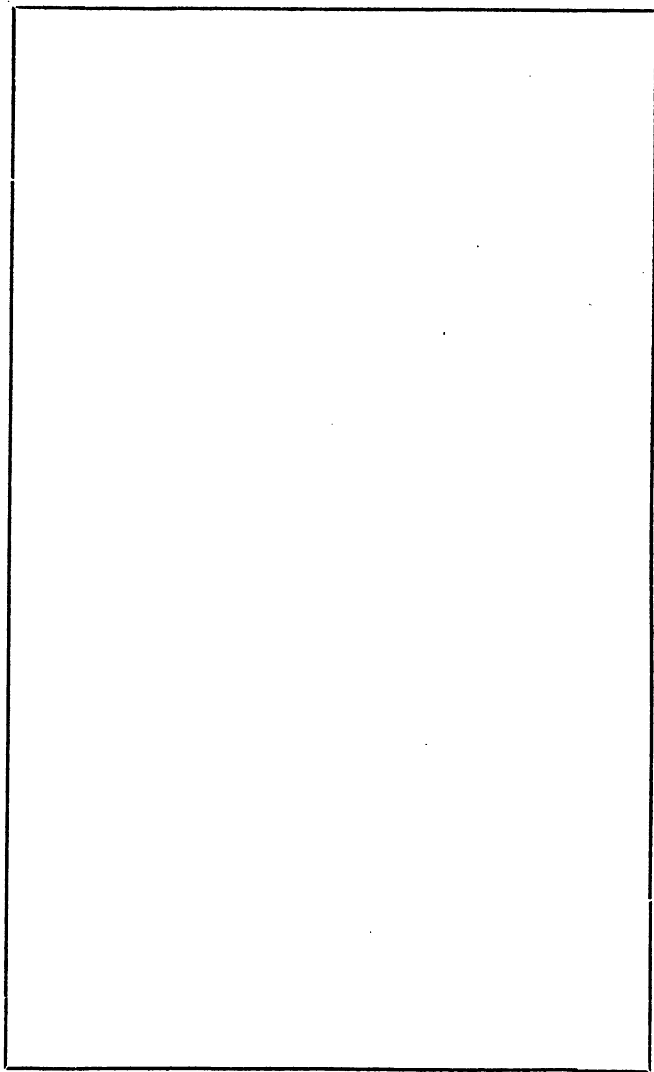
Warum Laocoon nicht schreit? Eine berühmte Frage, welche zu eingehenden Untersuchungen über die Grenzen der Künste Veranlassung gegeben hat. Schreit er nicht, weil die Schreifigur zu häßlich wäre? Sicher nicht, denn auch das Häßliche ist Gegenstand der Kunst, wenn es charakteristisch ist, d. h. wenn es nicht bloß etwas physisches zum Ausdrucke bringt, sondern die Ausprägung einer seelischen Stimmung ist. Schreit er nicht, weil das Schreien Bewegung ist und die Bewegung sich nicht in der Plastik wiedergeben läßt? Ganz verfehlt. Die Bewegung ist ebensogut Darstellungsmotiv für die Plastik, wie für die Malerei. Man denke nur an die reizenden Figuren Donatello's, oder, abgesehen von allem anderen, an die Pergamenier, bei denen eine heftige Kraft einen jeden Muskel durchzuckt? Oder schreit er nicht, weil speziell das Schreien nicht Gegenstand der plastischen Darstellung sein kann, sofern der Plastiker lediglich ein Mundaufsperren wiedergeben könne, d. h. die Nebensache, während der Ton fehlt, welcher dem Ganzen erst die Charakteristik böte? Diese Erklärung ist die plausibelste, aber auch sie ist nicht ausreichend. Denn es ist unrichtig, daß das

Schreien nicht in Plastik dargestellt werden könnte. Nur darf eben der Sculpteur sich nicht auf das Aufsperren des Mundes beschränken; es muß jeder Muskel des Körpers dem Schreien adaptirt sein, insbesondere die Brustmuskeln. So hat es Donatello in unübertrefflicher Weise vermocht: man glaubt die Donatell'schen Figuren reden zu hören, man sieht sie aus- und einathmen. Wäre aber das Schreien wirklich nicht plastisch darstellbar, so wäre es eben ein Fehler, Themata plastisch zu bilden, bei welchen man ein Schreien erwartet; denn es wäre dann immerhin eine unvollkommene Darstellung, und zwar eine psychisch-dramatisch unvollkommene Darstellung, wenn Jemand wimmert, wo er schreien soll; ganz ebenso, wie wenn eine Person schweigen muß, wo man nothwendig ein Sprechen erwartet.

Aber erwarten wir wirklich ein Schreien? Darin liegt der Kernpunkt; in der That erwarten wir es nicht: das Schreien ist ein Zeichen des körperlichen Schmerzes; die Darstellung des lediglich körperlichen Schmerzes aber, sofern die Darstellung nicht zur tieferen Erfassung von etwas Psychischem führen soll, ist nicht Gegenstand der plastischen Kunst. Sollte etwa die Darstellung eines an Zahn- oder Ohrenwehleidenden mit der verzerrten Grimasse poetisch sein? Höchstens der Humor kann hier sein Spiel treiben, und zwar der Humor im Kleinbilde Darum sind auch Märtyrerscenen nur soweit ästhetisch gerechtfertigt, als entweder die Nutzlosigkeit des äußeren Qualmittls dargethan werden soll, sofern dasselbe an einer höheren Gewalt zerschellt, wie in den wundervollen Darstellungen in der Kapelle S. Giorgio in Padua; oder sofern die Scene uns den verklärten Dulder vor Augen führt, welcher über alles Leiden hinweg der Verzückung entgegenschaut. Dagegen kann ein Dulder in seinem Schmerze zum Gegenstand der Kunst werden, sofern der

Schmerz ein psychischer Schmerz und die Seufzer nur die Ausstrahlungen der gepreßten Seele sind.

Das ist aber in der That Laocoon; er darf nicht schreien, sondern nur seufzen, weil das Schreien lediglich der Ausdruck des physischen Schmerzes des Schlangenbisses wäre, und dies wäre verfehlt. Nicht der physische Schmerz ist es, welcher im Kopfe des Dulders zum Ausdrucke kommt; es ist der Schmerz ob des unabweisbaren Verhängnisses, welchem sein Volk in thörichter Selbstverblendung verfallen ist. Und als selbst die Götter sich gegen seine Nation wenden und einen jeden, welcher dem Verhängnisse in die Speichen fallen möchte, als Frevler vernichten, kann der letzte Herold seines Volkes nur seufzen; wie die Schlangen ihn unaufhaltsam umschlingen, so ist sein Volk mit seiner ganzen Lebensfreudigkeit, mit Freud und Leid dem unabwendbaren Verderben verfallen. Es ist nicht der Schmerz der Wunde, es ist nicht die Todesangst, es ist die Tragik des Schicksals, welche seufzt, es ist der Repräsentant einer Nation, welcher zu Boden sinkt. Niemals wird der tragische Schmerz aufschreien, nur ein Seufzer wird sich der Brust entringen; und die Frage, ob Laocoon schreien oder seufzen soll, hängt mit der anderen Frage zusammen, ob wir in der gewaltigen Schöpfung die Darstellung eines Helden erblicken sollen, dessen Herz im vorahnenden Gefühl seines niedergeworfenen Vaterlandes erbebt, oder ob sie lediglich ein Virtuosenkunststück sein soll, um das Problem einer Mehrheit von Personen zu lösen, die von Schlangen umschlungen und gebissen sich im Schmerze winden. Ich glaube, die Antwort kann für jeden, welcher staunend vor dem Originalwerke im Vatikan gestanden, nicht zweifelhaft sein.



V.

Ueber Richard Wagner.

Wenn ein Shakespeare und Calderon im lebensvollen Drama das Walten göttlicher Macht aufzeigten, so ist ein moderner Meister, und der größte der modernen Meister in das Wunderland des Mysteriums gewandert. Man erkennt den richtigen Typus Wagner'scher Schöpfungen nicht, wenn man sie als Dramen und Opern auffaßt und nach Maßstäben mißt, welche für diese Kunstformen gegeben sind. Das Mysterium ist kein Drama, es ist etwas anderes als dieses: während im Drama das Göttliche sich durch reale irdische Faktoren verkörpert und das Unendliche durch die Welt des Tages und der Tagtäglichkeit sich seinen Weg bahnt, so charakterisirt sich das Mysterium dadurch, daß sich das Göttliche überirdischer Mittel bedient, daß es durch direkte Eingriffe in die Welt des Irdischen sich manifestirt und dadurch in ungeahnter Größe vor unsere Seele tritt. Auch Shakespeare hat bereits diese Bahn betreten in dem typischen Meisterwerke, dem Sturm. Die Musik, welche hier die Wunderinsel so verführerisch durchzieht, ist das Medium, welches uns das Wunderbare entgegenträgt, sie ist die Atmosphäre in welcher das Irdische zum Ueberirdischen sich verklärt,

sie hat die Schwingen, welche unsere Seele in den Aether geistiger Offenbarung führen und es uns ermöglichen, in einer Sphäre zu weilen, welche sonst unserem Seelenleben verschlossen ist. Dies hat Wagner mit vielem Glück erfaßt: das Ueberirdische, sei es im Gewande des Mythus, sei es im lieblichen Zauber des Märchens ist nicht die einzige, aber die eigenartigste und tiefste Domäne der dramatischen Tonkunst: denn hier und nur hier ist die Tonkunst nicht bloß reizerhöhende Begleitung, hier ist sie durch das dramatische Bedürfniß selbst hervorgerufen. Wie Beethoven in seiner großartigsten Schöpfung zuletzt die Sphäre des bloßen Tones verließ, um dem Tone das Wort zu vermählen, so ruft hier das Wort nach der Hülfe des Tones, es verlangt den Fittig und die Schwungfeder der Harmonik und des Rythmus, um im Fluge durch die Welt mystischer Höhen nicht zu erlahmen. So verlangt der zweite Theil des Faust (auch der Anfang des ersten Theils), dieses tiefe Mysterium, welches die Seele über den Flug der Zeiten hinweg zu den Müttern führt —

„Die einen sitzen; andre stehn und gehn,
Wie's eben kommt; Gestaltung, Umgestaltung,
Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung,
Umschwebt von Bildern aller Creatur" —

es verlangt nach der musikalischen Schwungkraft, damit es der Seele vor dem Flug durch die Höhe nicht graut; nur die Musik kann die Mütter, nur sie kann die gespenstigen Schatten von Mangel, Schuld, Sorge und Noth, welche das Haupt des thatendurstigen Mannes umdüstern, nur sie kann diese Schatten zur Wirklichkeit erheben: sie gleicht dem mystischen Opferblut, dessen Genuß die öden Schemen in das lichte Sein ruft; und dieses metaphysische Geheimniß — nicht das Gretchenidyll — ist die Hauptsache in dieser gewaltigen deutschen Mysterienschöpfung, welche die we-

nigsten verstehen und über welche sich viele in verkehrtem Raisonniren hinweghelfen.

So bewegt sich denn auch Wagner in seinen meisten Schöpfungen in der träumenden Luft des Mysteriums:*) Der fliegende Holländer: der Verfluchte, der in der Liebe des Weibes Erlösung findet; der Tannhäuser mit der genial gedachten Venusscene; der Schwanenritter aus fernem Lande unnahbar unseren Schritten; der Tristan, in dessen Nachspiel die Wellen des Unendlichen über unserem Geiste zusammenschlagen; die ganz in die Tiefe des Mythus getauchte Nibelungentrilogie, und so endlich der unvergleichliche Parcival mit der Gralverklärung und den Blumenmädchen des Klingsor — überall sind die sinnlich-geistigen Potenzen des Welt- und Menschenlebens zu übermenschlichen, überirdischen Gestaltungen verdichtet, die uns aus der Peripherie des täglichen Geschehens in die zentralen Regionen des ewigen Werdens führen, in jene Regionen, aus welcher unser peripherisches Thun und Leiden seine Impulse, seine geistigen Triebkräfte, seinen belebenden Herzschlag empfängt Diejenigen, welche gegen die dramatische Kraft dieser Stoffe eifern, sie haben es nicht verstanden, daß die Kunst uns aus den kleinlichen Splittern des Alltäglichen zu jenem Krystalltempel der reinen Offenbarung, aus dem unruhigen Sturz des Wasserfalles zu jenem tiefen See zu geleiten hat, in dessen grünen Wassern eine ewige Ruhe, ein seliges Vergessen waltet, an dessen Ufern ein heiliger Traum mit zauberhaftem Entzücken unsere bebende Seele berührt.

---

*) Eine Ausnahme machen nur die Meistersinger: hier aber ist es die Kunst selbst, welche im Drama ihre siegreichen Schwingen entfaltet und die Geister der Mittelmäßigkeit zu Boden wirft, es ist die typische Geschichte des künstlerischen Genius im Kampfe mit der Erstarrung eines öden Formalkultus.

Wie uns im fliegenden Holländer die erlösende That des Weibes entgegentritt, so im Parcival die erlösende Kraft des männlichen Handelns; und wie die erlösende Seite des Weibes in der selbstlosen beseligenden Hingabe, in dem Opfer des eigenen Wesens liegt, so ist die erlösende männliche That stets die That eines Geistes, der durch die Trübung der Convenienz hindurch mit instinktiver Genialität in die Schätze des eigenen menschlichen Innern zu greifen versteht; jeder Reformer zerbricht den Bann der Convenienz, jeder Reformer senkt seinen Geist in Gebiete, welche den Anderen dunkel bleiben, weil sie solche für selbstverständlich erachten oder weil sie gar nicht fähig sind, in ihnen einen Punkt zu finden, an welchem sie ihr Denken ansetzen können. Mit dem Momente, in welchem ein Neuling (der reine Thor) an Dingen zu zweifeln beginnt, welche alle ahnungslos als überkommene Regel üben, ist ein neuer Schritt in der Erkenntniß geschehen. Und wo zur Erkenntniß die allumfassende Liebe kommt, ist der Boden für die Reform bereitet. Parcival welcher, der Lockungen der Sinnlichkeit unkundig, in Kundry's Kuß das Verderben ahnt und welcher in der Allliebe des Charfreitagszauber verklärt wird, er hat in sich die versöhnende Kraft, welche den Bann löst, der über der Gralsburg schwebt.

Das ist die große Bedeutung der Wagner'schen Schöpfungen, daß es Mysterien sind von tief idealem Gehalte, und im Parcival feiert die Religion der alles beseligenden Liebe von neuem ihre Triumphe. Darum verzweifeln wir nicht an der modernen Kunst; wo immer eine Kunst religiös befruchtet wird, lebt der Zauber, welcher sie zu den höchsten Schöpfungen befähigt.

VI.

Ueber Chopin's B-moll Scherzo.

(Opus 31.)

Wunderlich fängt das Stück an; man fühlt, daß unsere Welt aus den Fugen geht und sich wie die Coulissen eines Theaters wegrückt; mit unerhörter Kühnheit wird das Prestissimo des Anfangs herausgestoßen, zuerst leise geheimnißvoll, dann mit elementarer Wucht, daß nichts zu widerstehen vermag. Plötzlich ist das Wunder geschehen, man sieht sich in dem Zaubergarten der Venus, alles erglänzt im rosigen Lichte; auf schwellendem Lager kosen die Frauen der Venus, kost Venus selbst, und unversehens liegt der Wanderer ihr liebend zu Füßen. Aber nur einen Moment; und wieder düstert sich die Scene, die Venus verschwindet, der Zauber ist gelöst — es sind die verhängnißvollen zwei Takte Pause. Und wieder säuselt es, wieder erhebt es sich zum Sturme, wieder tritt die lichte Erscheinung aus tiefem Dunkel, herrlicher als je, und der Wanderer schwelgt, er schwelgt in der Venus Zauber, sein Heil ist verscherzt. Wiederum weicht der Zauber in den Abgrund und wiederum zwei Takte Pause. Da schwebt auf dunklem Grunde die Madonna herab; sie weint, Engelschaaren umgeben sie mit Friedens=



palmen, es ist, als wollte sie sagen, auch für dich Sünder ist noch Heil zu hoffen, die ewige Gnade erblüht auch dir; die ewige Gnade erblüht auch dir, singt der Chorus. Doch in des Sünders Brust lodert die Gluth der Sinnlichkeit, die Venusgestalten ziehen in lockeren Gebilden vor seinem Blicke, wie Wirbel umkosen sie seine Sinne, rothe Schleier umwehen ihn, er sieht weiße Frauen, er sieht ausgebreitete Arme, er sieht liebestrunkene Augen, es ist um ihn geschehen. Nochmals erscheint die Madonna, nicht mehr weinend mild, sondern mit einem erhabenen Ernst; das Choralmotiv taucht wieder auf, aber im Forte, die Erscheinung ist ernst; noch wird Gnade verheißen, aber es ist das letzte mal. Für den Sünder ist keine Gnade mehr; wieder umschweben ihn die Geister der Sünde, sie umlächeln ihn verführerischer als je, er folgt ihnen weit fort, weit fort; die Geister werden wilder, sein Gemüth immer düsterer; wie von Furien gejagt eilt er über Wüsten und Steppen, bis alles um ihn her verpufft; im smorzando versinkt eine Welt und er steht wieder am Thor der Venus. Wiederum braust es, das Thor öffnet sich, und in seligem Gekose findet er das letzte Entzücken. Doch die Stunden des Zaubers sind gezählt — ein Wirbel erfaßt das Ganze, die Geister zerfliegen — wild jagt er ins Verderben, ein zweiter Don Juan, und die Pforten der Verdammniß öffnen sich ihm auf ewig.

VII.

Ueber Romeo und Julie.

Heute Romeo und Julie — gehen wir heute ins Theater. Die Plätze sind gut, nur einige Frisuren in Thurmform versperren einigermaßen den Ausblick — wie kommt man in Deutschland zu diesen Haarthürmen mit diesen häßlichen Nadeln — die Hüte kann man verbieten, wie aber kann die Theaterleitung die Frisuren abmessen? — doch ich wollte von Romeo und Julie sprechen: wir überspringen den mystischen Zwischenraum, und Verona, unser geliebtes Verona steht vor unseren Blicken, wo wir so oft dem unruhvollen Rauschen der Etsch gelauscht — doch es ist eigentlich nicht Verona, was wir sehen, jene Lagune will uns mehr an Mestre oder Padua erinnern, als an die aquamorta von Verona oder gar an die casa dei Capuletti — doch das sind unerträgliche Pedanterieen, wir haben ja Romeo vor uns und Julie, wir haben sie in vorzüglicher Besetzung. — —

Romeo ist eine Natur, welche von einer Anlage zur Liebe, und zwar zur sinnlich geistigen Liebe wie von Pulver erfüllt ist — in ihm schlummern unheimliche Kräfte, alle Moleküle seines Wesens sind von einer

unsäglichen Macht geschwängert — ein unseliger Funken, ein Negativzeichen, und die Patrone ist geplatzt, die Natur ist aus allen Fugen, Romeo hat aufgehört zu sein.

Romeo ist die feurigste Mannesnatur, die Shakespeare geschaffen hat, die feurigste in der Liebe, wie König Lear die gewaltigste in der Macht des verletzten Selbstgefühles. Romeo hat in wenigen Tagen alle Stadien der Liebe durchlebt, alle Varianten und Steigerungen des Liebeslebens, deren ein menschliches Herz fähig ist, von dem hoffnungslosen Seufzer bis zu dem überschäumenden Entzücken, bis zur stürmischen Verzweiflung. Alles spielt sich im Flug ab, ein ganzes Leben im Blitz — ähnlich wie dem Sterbenden die Erinnerung von Jahren in elektrischem Zug das Gehirn durchfährt; und die Seele, die so viel durchlebt, durchfühlt, durchstrebt, sie muß ruhen am Busen der Natur; wer in wenig Tagen ein ganzes Menschenleben vom schillernden Schaum bis zur Hefe durchkostet, der ruht sanft, wenn ihn der Rasen deckt; stürmische Seele, dein Feuer hat dich verzehrt; ein Sehnen und Verlangen, eine Mondscheinnacht, ein Liebessturm und ein jäher Riß — das Leben hat dir geschenkt, was es bieten konnte und du hast mit vollen Zügen gekostet, wie der nordische Gott als er das Weltmeer schlürfte; was willst du mehr, deine Uhr ist abgelaufen; dein Folgeleben würde nur in breitem Strome langsam weiterführen, was du im Superlativ stürmisch erhascht; was bedarfst du dessen, was wir langsam und stückweise genießen — du stehst nicht auf unserem Boden des Erdendaseins, du stehst auf dem tropischen Boden der überschießenden Gefühlswelt, und dieser Boden enthält das unvermeidliche Gift; das Verhängniß des tragischen Geschickes ereilt dich.

Daß Romeo vorher für eine andere seufzt, ist einer der genialsten Züge Shakespeares. Romeo verzehrt sich in hoffnungslosem Sehnen für Rosalinde — was ist Rosalinde anders, als eine jener Schönen, die nicht wissen, wie und wann, und die vor lauter pretiösem Wollen, Nichtwollen, Wählen, Abwägen und Empfindeln die Menschheit plagen, dafür zu guterletzt sitzen bleiben. Wenn sich hier ein Romeo im Sehnen verzehrt, wenn er in unruhsamem Bangen und Erwarten dahinsiecht, so schwellt sein Herz aufs Aeußerste, der Zündstoff häuft sich in seiner Seele, der Durst der Liebe brennt, denn er wird gereizt, wie wenn den Wüstenwanderer die trügerische Fata Morgana neckt. Fällt in dieses angehäufte latente Liebesleben der lösende Zug, so kann sich das Herz nicht stürmisch genug entladen und die gepreßte Gluth bricht jäh aus: die Sturmfluthen der Leidenschaft treiben das Schiff des Lebens; wehe, wenn es auf eine Klippe stößt.

Julie ist eine Gestalt, wie sie nur Shakespeare zeichnen konnte. Man hat ihr Mangel an jungfräulicher Schüchternheit und zartem Widerstand vorgeworfen — aber das Sichzieren und Sichsträuben ist nicht Sache der herrlichen Jungfrau des Südens; ihre Größe liegt nicht in dem Widerstande, den sie der Liebe entgegensetzt, ihre Größe liegt in dem Opfer ihres ganzen Wesens, und nachdem der Bund der Seelen stürmisch geschlossen, hat für alle Zeit ihr Leben nur ein Ziel, ihr Streben nur einen Pol. Und ebenso rücksichtslos wie sie sich dem Ziele opfert, ebenso werden alle Anfechtungen und Gegengründe niedergekämpft wie schnell schlägt sie sich nach Tybalts Tod auf die Seite ihres Geliebten — und als der Haß der Familien kein weiteres Mittel übrig läßt, wird der letzte Weg betreten, welcher dereinst so viele Liebende

durch die Fährlichkeiten geführt — der Weg der heimlichen Ehe.*)

Man denkt über diese heimliche Ehe heut zu Tage anders, als zu Zeiten Shakespeares. Dieselbe war die Reaktion des individuellen Lebens gegen die Ueberherrschaft der Familie, eine Reaktion des Weibes gegen die Uebermacht agnatischer Willkür. Und hier trat die Kirche als neues Kulturelement ein. Die Kirche war die Panacee gegen die Leiden der Welt, und die Liebenden, welche durch die endlosen Familienfehden für ewig getrennt erschienen, flüchten sich vertrauensvoll in ihren Schooß.

Die Mönchzelle ist die einzige Zuflucht der Liebenden und sie ist eine gute Zuflucht; sie rettet von den Stürmen der Verfolgung, und die Liebe, welche die Herzen vereint, schließt sich zum Bunde fürs Leben. Tief und sinnig hat Shakespeare die Kulturmacht gezeichnet, die in Zeiten höchster Gewaltthat und blutiger Fehde, in Zeiten, wo das Weib von der Familie verhandelt wurde und Julie dem Grafen Paris geopfert werden soll, proleptisch den Geist moderner Welt verkündete. Denn gerade das ist der Genius des modernen Lebens im Gegensatze zur Antike und zum Orientalismus, daß das individuelle Liebesweben zum Ausdrucke gelangt und der liebende Geist sich der Familie entringt, daß die Liebe die Schranken durchbricht, welche ihr Convenienz und Familienrücksicht gezogen haben Noch wagt es eine Ingeborg nicht, dem Befehle des mundwaltigen Bruders zu trotzen; Julie wagt es, und das Liebesfeuer, das sonst in resignirtem Opfer zur Asche zerglühte, lebt hell auf. Freut euch, daß der Genius der modernen Zeit erwacht ist; wie manche Blume der Liebe kann erblühen,

*) Vgl. auch meinen Shakespeare S. 237.

die sonst geknickt würde, wie manche Stunde idealer Wonne kann ersprießen; denn die wahre Liebe trägt die Wonne höchster Verklärung in sich, und ein einziges Sichversenken in die unendliche Tiefe der endlosen Liebe ist eine Quelle idealer Erhebungen für tausende von Stunden. Die Liebe sprengt die Hindernisse entzwei, und in vereintem Bunde schwelgen die Herzen. Was Frithjof erst nach jahrelanger Wikingerfahrt erreicht, nachdem Ingeborg dem frostigen König Ring angetraut, — Romeo erreicht es auf dem Wege Rechtens; denn eine höhere Macht bricht die Schranken öden Geschlechterthums und häßlicher Geschlechterfeindschaft entzwei — eine Macht der Versöhnung, eine Macht, welche dem Individuum die Hand bietet, um zur Ehe zu gelangen, die sein Herz stürmisch begehrt.

Wie Romeo, ist Julie eine Feuernatur, bei welcher ein Moment für das ganze Leben entscheidet. Kein Beben und Zittern, kein Zweifel und Zagen erfüllt ihr Herz; sie ist keine germanische Jungfrau, in deren Herzen die Knospe der Liebe erst reifen muß; auch in ihr ist Jahre lang der Zündstoff aufgehäuft, — ein Moment, sie siegt, sie ist besiegt. Nicht in langsamem Walten erobert der Liebesgott ihr Herz, keine langen Selbsttäuschungen und kein bittersüßes Bangen und Hangen, keine schwebende Pein — ein Moment, und sie steht in Flammen.*)

Man kann die stürmische Gluth sich nicht heftig genug vorstellen, welche die feurige Lombardin beseelt; den Lüften der Nacht vertraut sie ihr Geheimniß, die Strahlen des Mondes verklären ihr Bild, ein herrlicher Garten — ist es nicht ein zweiter Giardino Giusti? — empfängt die liebenden Seufzer, welche sie in die Lüfte

---

*) Vgl. mein Aus dem Lande der Kunst S. 6 ff.

haucht, – Romeo erscheint, er versichert, er schwört, immer stürmischer wogen die Gefühle, und nur der Gedanke, daß der morgige Tag Erhörung bringen wird, weiß die Liebenden zu beschwichtigen. Lebt wohl, ein Amorett wacht an euerm Lager, nur wenige Stunden und ihr seid vereint.

Mitten in das Spiel der Liebe schlägt der rasche Blitz und das Schicksal reißt die Liebenden entzwei; es reißt sie entzwei und eine Fügung des Verhängnisses führt den jähen Untergang herbei — eine Fügung des Schicksals, aber diese nicht allein; denn mit dem Schicksal wirkt der ungestüme Charakter Romeos und das furchtbare Mittel, dessen sich die Liebenden bedienten, um sich der Verstrickung ihrer Familien zu entziehen.

Daß hier das Schicksal mit einschlägt, ist sicher: hätte Romeo die Nachricht erhalten, das furchtbare Unglück wäre nicht hereingebrochen, ja auch nur, wenn er eine Stunde länger auf der Reise verweilt und Julie lebend oder den Mönch am Grabe der Geliebten gefunden hätte. Daß er zur Unzeit eintrifft, ist eine Schicksalsfügung, und diese Schicksalsfügung ist dramatisch völlig gerechtfertigt; denn es ist ein falsches Drama, welches bloß den Menschen ins Spiel zieht und die Kraft des Verhängnisses übersieht, das mitten in das Menschengewühl hineinwirkt. Nicht darf im Drama der Menschenwille negirt sein – aber er darf auch nicht übermächtig wirken, er darf das Schicksal nicht aus den Angeln heben; und ist der Wille energisch thätig, aber zu seinem Unheil, von Irrthum und Wahn befangen, sind es die Charaktereigenschaften, welche dazu beitragen, daß dem feindlichen Schicksal der Weg gebahnt ist, dann ist die richtige Verbindung zwischen Charakter und Schicksal gegeben und beides wirkt zusammen zur Katastrophe, im Drama wie im Menschenleben; und ist diese Kata-

strophe durch die ganze Situation angebahnt, sofern die Verhältnisse auf die Schneide gestellt sind und ein einziges Schwanken genügt, auf daß die Sache umschlägt: dann ist die Verbindung zwischen fernem und nahem Schicksal, Charakter und Wille in der besten Weise vollzogen; und so ist der Untergang der Liebenden kraft der sich durchkreuzenden Fäden von Wille und Geschick in vorzüglicher Weise motivirt.

Das furchtbare Mittel, dem sich Julie unterwirft, ist bekannt; man hat dem Dichter große Vorwürfe gemacht, daß er in das Gebiet des Häßlichen eintrete; allein das Grabmal, in welchem Julie ruht, ist zwar ein furchtbarer Aufenthalt, aber der Aufenthalt einer Ruhenden, einer dem irdischen Gefühle Entrückten. Nicht die Verzweiflung eines Lebendig-Begrabenen erfaßt uns, und nicht im Sarge, nur im Todtenraume schläft die Julie, des süßen Erwachens gewärtig. Muth bedarf es bei der furchtbaren Probe, aber es ist der Muth des Heros, der bis in die Unterwelt steigt, der Muth des Kämpfenden, der sich vor die Pforte des Todes stellt; kein ängstliches Bangen, keine Befangenheit, als würde die Luft des Grabes unseren Athem rauben, kein gräßliches Empfinden stört uns — es sind die Todesschauer, die nur in der Vision der Julie gespensterhaft erscheinen, aber hinter den Todesschauern lacht den Liebenden die Sonne des Sieges — wehe daß ein neidisches Verhängniß wie ein Sturm dazwischen braust: auch die letzte Probe der Liebe hat nicht hingereicht, das Schicksal zu versöhnen, und die Liebenden sterben, sie sterben vereint; der Tod hat sein Opfer, aber die Kraft der Liebe, vom Schicksal zu Boden geworfen, hat das Schicksal ideal überwunden. Die Liebe hat den Tod überdauert, und der furchtbare Moment des Todes ist ein Triumph des Idealen; wenn ihr Trauerstimmen ertönen laßt, so laßt

sie majestätisch ertönen; gewaltig lebt die Macht der Liebe — das Eis ist gebrochen, es ist gebrochen für viele Tausende, deren Herzen vor Wonne beben; gerade wie in Schillers Bürgschaft das Pflichtgefühl siegt, und würden in der Ballade wirklich beide Opfer fallen, wir würden darin eine tragische Verklärung höchster Idealität erblicken.

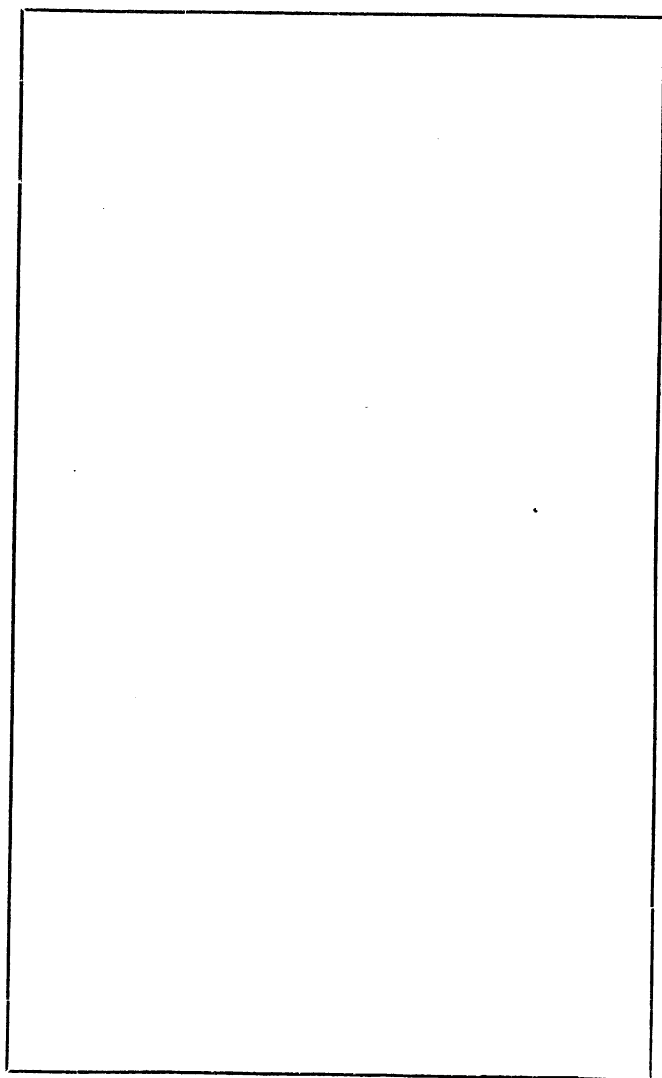
Bei Shakespeare sind immer auch die Nebenfiguren von vorzüglicher Gestaltung, und die Prachtzüge des Humors blitzen auf, wo unheimlicher Donner die Scene beherrscht. Eine geradezu köstliche Gestalt ist Juliens Amme — ein weiblicher Polonius; aufgehend in Geschwätzigkeit, Kleinlichkeit, thörichtem Selbstgefühl und pfauenhafter Aufgeblasenheit, verbindet sie mit inniger Liebe zu dem Pflegekind die Natur einer Schurkin und einer Kupplerin. Es ist nicht kräftiges Schurkenwesen, es ist aber ein schleichendes Gift, das in einem Leben mit ständigem Kriechen und Bücken in der Seele sich entwickelt hat; immer nach der Sonnenseite gehen, allem Mißlichen aus dem Wege, über Kuppel- und Gaunerstreiche hinweg, das ist die Trabantennatur, die nebenbei ihre Trinkgeldspenden annimmt; im gewöhnlichen Leben noch leidlich, werden solche Naturen in der scharfen Luft des Tragischen zu Schurken; so der Tropf Polonius, so die treffliche Amme Juliens Wir wissen nicht, ob wir mehr lachen sollen über ihr gespreiztes geschwätziges Thun oder sie mehr verachten für die moralische Niedertracht; bei der Amme überwiegt das erstere, bei Polonius das letztere, und wenn die Amme mit heiler Haut davon kommt, so ist es ein trübes aber gerechtes Geschick, daß Hamlet, ohne es zu wollen, dem Polonius den Degen in den Leib rennt.

Ein anderes Prachtexemplar ist Mercutio; ein Mensch ohne tiefe Innerlichkeit, händelsüchtig, zungenfertig, ragt

er über die anderen hervor durch einen unvergleichlichen Mutterwitz, der ihn bis an sein Ende begleitet. Wir sympathisiren mit dem händlerischen Gesellen, wenn er noch Scherzworte hat, wo ihn bereits die Schauer des Todes umgeben. Er stirbt wie er gelebt, nie verlegen um humoristische Wendungen, und bei dem Tode ist er es selbst, auf den sich sein Humor entladet.

So entfaltet sich Romeo und Julie vor uns: die Tragik greift ins frische Leben ein; der gesunde Humor, der überall durchbricht, zeigt, daß wir nicht in einer klassicirenden Welt verweilen, wie sie niemals gewesen, daß eine wirkliche Welt uns umgibt, mit allen Zaubern des Daseins, und in ihr spielt das Tragische am kräftigsten. Untergegangen seid ihr Liebenden, aber ihr habt gesiegt. Das Schicksal konnte nur euer sterbliches Theil vernichten; euere ideale Welt hat das Schicksal überdauert; wir wissen, daß die wahre Liebe bis in den Tod geht, und dieses Bewußtsein erhebt unsere Menschennatur.





VIII.

Ueber Adam Asnyk.*)

Er ist ein bedeutender Lyriker, von dessen Poesieen uns Gumplowicz einen reichen Kranz bietet, ein Lyriker, welcher dreist den größten der Nachgötheischen Lyrikern Deutschlands an die Seite gesetzt werden kann. Sein Hauptgebiet ist das des Sentiments, und zwar des Sentiments inmitten einer beseelten Natur: sein Naturgefühl ist reich und innig, wenn auch vielfach mit jenem Kränkeln angehaucht, das in die Natur eine Reihe von Zügen individuellen Empfindens legt, welche nicht von selbst aus der Natur heraussprechen, welche das Echo der eigenen tief erregten Seele sind. Die Darstellung ist meist hoch poetisch; man merkt noch das tiefe Fibriren der Seele, wenn ihr die Blume der Dichtung entsprießt, und diese ist duftig bethaut von dem Dämmer der Seelennacht, welcher sie entsprossen ist.

Die tiefsten und dem Naturell des Verfassers angemessensten sind nicht die Volkstongedichte, auch nicht die Mosaikgedichte, welche theilweise in Humor übergehen: die schönsten Lieder sind die Albumlieder und einige

*) Adam Asnyks ausgewählte Gedichte. Deutsch von Ladislaus Gumplowicz (jr.). Wien 1887.

unter den Blumen. In einigen Gedichten, wie in den Engelchören (S. 53), prägt sich das Ahnen eines höhern Geisteslebens in poetischer Gestaltung aus; in dem Gedichte: Grenzenlos (S. 57), ist das Bangen des ins Unendliche schweifenden menschlichen Herzens und damit die Wahrheit von der Geistigkeit unseres Wesens in herrlichen Worten ausgedrückt. Von großer Kraft ist (S. 66) die Personification des Jugendtraumes; noch poetischer die Personification des Herbstes mit bleichem Antlitz (S. 143), ein Bild, dessen man sich nicht ohne ein geheimes Schauern erwehren kann. Ein wunderbares Naturgefühl waltet in den Myrten (S. 96): hier lacht uns alle sonnige Klarheit des Mittelmeergestades mit seinen weißen Blüthen und grünen Myrthen entgegen; der Anfang des Liedes könnte fast mit Göthe's „Kennst Du das Land?" zusammengestellt werden. Leider wird hier das heitere Bild durch düsteres Sentiment gebrochen; und der Sohn des Nordens, welcher unter den Kindern der südlichen Natur trauert, stört mächtig das wonnige Bild, an welchem wir uns so gern erfreuen möchten. Manchesmal ist mit großer Sinnigkeit die Correlation zwischen Natur und Menschenherz durchgeführt, wie in dem zarten tief poetischen Liede von den Lilien (S. 115); manchesmal kommt der verschiedene Eindruck der Natur je nach den verschiedenen Seelenstimmungen zur hochtragischen Geltung, wie in den herrlichen Astern (119) — denn hochtragisch ist es, wenn das Herz in der Natur keine Versöhnung mehr findet, sondern nur eine Erinnerung an die Wunde, die im Innersten brennt. An Lenau'sche Melancholie streift der Dichter in der düsteren Poesie: Zieh' weiter (S. 58); häufiger finden sich Anklänge an Heine mit seinem schalkhaften Getändel inmitten eines reichen, aber übertreibenden und individualisirenden Natursinnes. Dem

Heine'schen Fichtenbaum vergleichbar, aber viel natürlicher und poetischer ist der seltsame Traum (S. 59), wo die Geliebte ein Bergsee, der Liebende ein Fels am Uferabhang ist: der Gedanke, daß der Liebende im See den Himmel erblickt, daß die Geliebte sich an seinen Busen wirft, ist eben so sinnig, wie natürlich; und auch daß der Fels einst unterhöhlt sich in den See stürzt, ist zwar etwas weit hergeholt, erscheint aber immer noch plausibler, als der Heineische Fichtenbaum, der von der Palme schwärmt Heineisches Mädchengekose, worin die Liebe zur Schelmerei wird, allerdings etwas gekünstelt und angekränkelt von moderner Blasirtheit, finden wir in den Gedichten S. 108, 110 wieder: in letzterem tritt zuletzt auch der Heineische Kobold hervor, welcher die Empfindung mit ätzender Laune übergießt; zwar ist es nicht direkte Ironie, aber es ist die Uebertreibung des Bildes, welche unsere Empfindung antastet. In ähnlicher Weise wird unsere Empfindung gebrochen in dem Gedichte S. 135. Doch das sind Abwege. Daneben finden sich wieder wahre Perlen tiefster Lyrik, und das schönste aller Gedichte ist das Veilchen (S. 93); wenn nur die letzte Strophe wegbliebe, die wieder von übermäßiger Romantik angekränkelt ist: im übrigen ist das Gedicht von den Veilchen, welche nicht im Waldesdunkel, sondern unter den dunkeln Wimpern wachsen und uns träumerisch anschauen, ebenso sinnig, wie reich poetisch; ist es doch die herrliche Erscheinung einer unberührten Mädchenseele mit den noch unbekannten Tiefen, welche uns entgegentritt. Ist hier der Wonnetraum einer holdseligen Jugend in unbeschreiblicher Zartheit geschildert, so tritt in dem Gedicht „Erwacht" (157) eine kräftige Mädchennatur in übermüthiger, fast derber Jugendkraft entgegen: das Sentiment ist hier von dem Sentimentalen am allerfernsten.

In wenigen Gedichten streift der Verfasser den Humor; so in der Höllenfahrt (S. 150): hier ist der Anfang höchst kräftig und von derber Komik; der Gedanke, daß man es hier nicht einmal mit einem rechten Sünder zu thun hat, erinnert an Peer Gynt; nur gegen Ende wird es schwach, die Pointe des Witzes wird zu speciell und ist nicht mehr von allgemeiner Wirkung. In dem letzten Gedicht: Blumen und Unkraut (S. 167) ist der Humor in die Natur selbst verlegt: es ist humoristische Beseelung der Natur und wir können herzlich lachen, wenn auch die Pointe weit hergeholt ist.

In den Gedichten im Volkstone hat der Verfasser einigemale den Typus der Volkspoesie getroffen; so insbesondere in dem wunderschönen: Jesus geht im Land herum (S. 18), einem Gedichte, ebenso einfach und volksthümlich, wie innig und ergreifend. Auch in dem Gedichte: „Wenn“ (S. 33) ist der Typus der Volksseele getroffen und in einfacher ansprechender Form zur Erscheinung gebracht; ist doch das Thema von dem Mädchen, welches einem anderen, als dem Geliebten angetraut wird, ein Hauptvorwurf der slavischen, namentlich auch der polnischen Volspoesie. Fast etwas zu breit in der trüben Gestaltung ist das Gedicht „In der Hütte“ (S. 39), welches im übrigen von großer Wirkung ist. Auch das Gedicht: „Meine Liebste nahm man mir“ (S. 15) athmet noch die tiefe Naivität des Volksgedichtes, doch fehlt es hier schon etwas an individueller Ausgestaltung. Andere Gedichte, wie „Der verrätherische Baum“ (S. 27) oder „Will dich nicht pflücken“ (S. 12) sind verfehlte Versuche, den Volkston zu treffen. Das Gedicht „Zauber“ (S. 21) ist nicht volksmäßig, jedoch, abgesehen von dem Schlusse, der etwas affektirt klingt, von reicher Poesie mit kräftiger phantastischer Gestaltungskraft; es erinnert an Heine's schönes Gedicht von dem

Zauberbilde im Wasser, in welchem man die Geliebte erkennt.

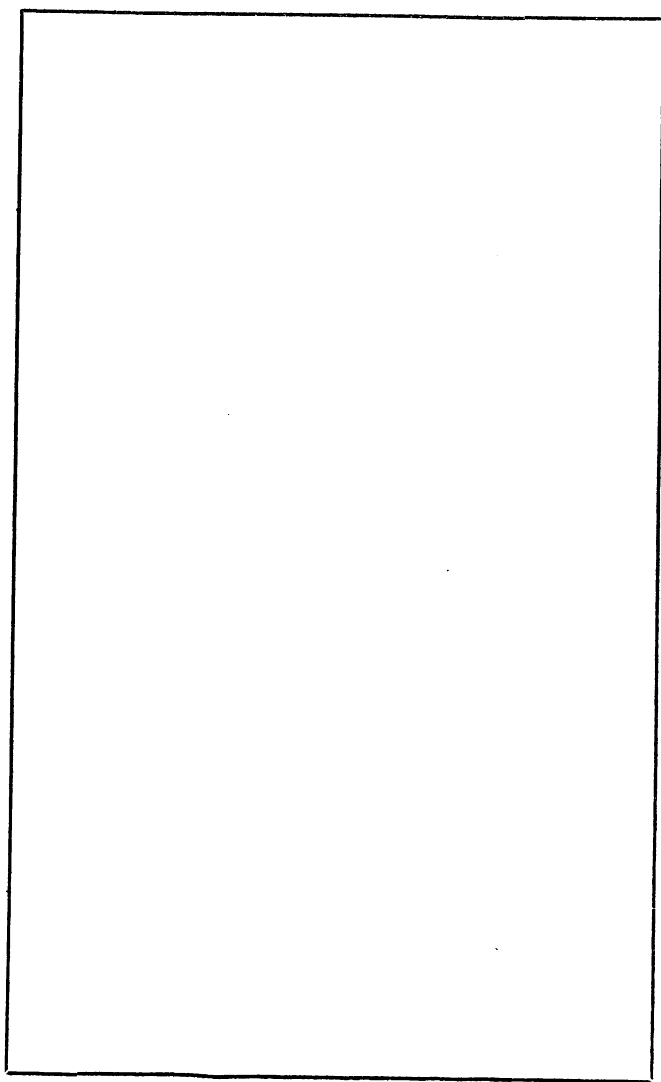
Zum Vortheile des Ganzen ist das politische Lied in der Sammlung nicht vertreten, außer einem einzigen Gedicht: „Primeln“ und dieses hätte füglich wegbleiben können, da sein poetischer Werth gering ist.

Aus allem zeigt es sich, daß Asnyk ein bedeutendes lyrisches Talent ist. Ueber seine dramatische Begabung kann ich nicht urtheilen, da seine Dramen von welchen insbesondere „Der Jude“ gelobt wird, nicht in Uebersetzung vorliegen. Auch von den lyrischen Gedichten waren seither nur wenige in Uebersetzung vorhanden, und darunter nicht die bedeutendsten; mir wenigstens waren nur die wenigen Gedichte im Polnischen Parnaß von Nitschmann (S. 358—361) bekannt. Dem Uebersetzer ist daher großes Lob zu spenden, daß er unsere Welt mit einer Reihe solcher poetischen Perlen bereichert; unsere Welt, denn erst in einer der verbreiteten Kultursprachen wird die Literatur zum Gemeingut der Gebildeten. Die Uebersetzung ist gut und fließend, selten finden wir Anstände, meist folgt sie mit richtigem Verständnisse der Stimmung des Ganzen.

Beifügen will noch*) daß Asnyk im Jahre 1838 geboren ist, daß er aus einer bürgerlichen Familie stammt und daß seine glückliche Ehe nach wenigen Monaten durch den Tod seiner Frau gelöst wurde.

Seine Gedichte erschienen 1881 in dritter Auflage.

*) Nach Mittheilungen von Professor Gumplowicz.



IX.

Ueber Ibsen's Peer Gynt.*)

Faust und Mephisto in einer Gestalt. — „Faust und Mephisto in Eins? Ein kühner Versuch.“ „Ein kühner Versuch und in einem genialen Werke gelungen, in einem der genialsten Werke der Neuzeit.“ Lesen Sie Peer Gynt, aber nicht einmal, lesen Sie ihn fünf- und sechsmal; stets werden Sie neue geistige Genüsse schöpfen; das Werk gehört zu denjenigen grandiosen Räthselschöpfungen, die sofort den Eindruck des Grandiosen, des unendlich Erhabenen machen, aber immer neue Fragen erregen und sich niemals völlig erschöpfen lassen.

Peer Gynt ist eine Faustnatur, aber kein Gelehrter, sondern ein Phantast, ein rücksichtsloser Phantast, welcher keine Scheu nimmt, die Ausgeburten seiner Phantasie auch in das Leben um zusetzen; und eben weil er ein Phantast ist, ist er auch der Ironie zugänglich, eben deßhalb ist er fähig, nachdem die Träume des Hirnes im kalten Realismus des Lebens zu Karrikaturen geworden, sich selbst zu ironisiren und in übermüthigem Humor sein eigenes Sein aufzulösen, bis er im Schoße eines rettenden Engels seine Ruhe findet

*) Vergl. die Uebersetzung von Passarge, in Reclams Ausgabe; derselbe gibt auch eine sehr beachtenswerthe Vorbesprechung.

Das, was den Phantasten charakterisirt, ist eben das Faustische. Die Verbindungsbrücke zwischen ihm und der Welt ist abgebrochen, er ist eine auf sich gestellte Existenz, welche in kecker individueller Kraft über alle Schranken des gesellschaftlichen Sollens hinwegstürmt, und in wilden Phantasieen sich begeisternd, der Mitwelt die wunderlichsten Erzählungen zum besten gibt. Wie Faust ein Sonderling des Denkens, so ist er Sonderling in den Luftgebilden seiner Vorstellungskraft, und wie Faust das letzte Räthsel der Natur stürmen will, so will auch er das letzte und höchste Stadium menschlichen Seins erreichen, das höchste Stadium in Pracht und Herrlichkeit, er will ein Herrscher werden, vor dem sich die Welt beugt.

In dieser Phantastik hat er auch seine gemüthvollen Züge, und diese zeigen sich namentlich im Verhältniß zu seiner Mutter. Sein Vater war ein hochfahrender Schlemmer und Prasser, seine Mutter ist eine sonderliche beschränkte Frau, die zwischen leidenschaftlicher Heftigkeit, grämlicher Weinerlichkeit und blinder Verliebtheit zu ihrem Sohne hin- und hergeworfen wird. Aber sie ist naturwüchsig und sie verstand ihrem Kinde Geschichten zu erzählen: von diesem Elternpaar und aus solcher Umgebung ist Peer Gynt hervorgegangen — Ibsen ist ja ein patropsychischer Dichter, er verfolgt in den Kindern die Spur der Eltern, und öfters tragen sie an einem Leiden, welches von Vater her stammt, so daß sie die Sünden der Väter zu büßen haben.*) Die gemüthvollste Scene ist die schöne Scene bei dem Tode seiner Mutter — doch wir wollen dem Gang der Ereignisse nicht vorgreifen.

Wohin eine solche Phantastik ohne sittlichen und intellektuellen Zügel führt, ist begreiflich. Die Phantasie

*) In Nora und in den Gespenstern.

ist die göttlichste der Gaben, aber ohne Maß und Ziel wird sie zum Feuer, das verzehrt, oder zum Irrlicht, das in den Sumpf lockt. Die maßlosen Händelsscenen, in die sich Peer verwickelt, sind nicht das ärgste; noch mehr: er bemächtigt sich seiner Geliebten, der Braut eines Anderen, mit Gewalt, und entreißt sie dem Bräutigam, dem Jämmerlinge; aber das ist nicht genug: er ist nicht derjenige, dem ein geregeltes Dasein taugte; kaum hat er sie genossen, als er sich degoutirt von ihr wegwendet; er will nichts mehr von einer Frau — außer der einen, und das führt uns auf einen der schönsten Züge des Dramas.

In diese Wildniß leuchtet ihm wie ein lichter Stern ein Frauenbild von himmlischer Reinheit; kaum der Kindheit entsprossen, mit weißer Schürze, mit dem silberbeschlagenen Buch und dem weißen Tuche darauf, so tritt sie vor uns, eine stille Natur, die noch an Vater und Mutter hängt, aber sie ahnt die bedeutende Kraft, die trotz des bizarren äußerlichen Scheines in Peer waltet und diese Kraft überwältigt ihr Gemüth: sie fällt in Verehrung, in verehrungsvolle Liebe, es ist die Liebe eines Weibes, dem ein Mann alles ist; nicht irdischer Tand lockt sie, weibliche Herrschsucht ist ihr ferne; auch die schlimmsten Auslassungen erträgt sie in Geduld; schweigen, dulden, warten und abwartend verehren ist ihr Lebensweg fern von ihm duldet es sie nicht, Tag und Nacht weilen ihre Gedanken bei dem wüsten Träumer, und als er gebannt, gerichtet, ein Waldgänger, einsam im Schauer des Forstes seine Hütte aufschlägt, verläßt sie ihre Heimath, sie verläßt alles, was ihr theuer ist, und theilt sein Schicksal. An der Seite dieses Wesens sollte die stürmische Natur ihre Ruhestätte finden, aber nimmer ist es einem Gynt gestattet, in Frieden zu leben; wieder kommen die bösen Träume und das Glück in der Hütte

ist verscherzt; Jahre lang schweift er in die Weite, Jahre lang wartet sie seiner, ohne Verdrießlichkeit, ohne Bangen, und Zagen: sie weiß, daß er zurückkehrt; und wenn der erschöpfte Mann nach maßlosem Schweifen in der alten und neuen Welt, ein Odysseus, aber ein entgötterter Odysseus, mit zügelloser Skeptik, in die Heimath zurückkehrt, drückt sie ihm das müde Auge zu — er ist der Glanz ihres Lebens gewesen, und sie war das einzig wirkliche, das einzige, was Bestand hatte, in seinem eigenen öden Dasein: die Liebe allein versöhnt, sie macht allein den Menschen zum edeln Menschen; nur in der Liebe zu anderen Wesen gewinnt der Mensch seinen Werth, und nachdem alles abgeblättert, bleibt sie noch übrig, tröstend, versöhnend: die endlose Liebe allein hat Bestand. Man könnte die Liebe der Solveig seltsam und unnatürlich schelten, allein sie ist begreiflich, denn Solveig hat mit dem Instinkt der Liebe den gemüthvollen Zug im Wesen Gynt's herausgefühlt; wie seine Mutter, so ist sie jetzt der Mittelpunkt seines Wesens — nur daß seine phantastische Natur allzu zentrifugal um den Mittelpunkt herumschweift; erst nachdem der Kelch des Lebens ausgekostet ist, findet er die Perle, und wir sind getröstet — ein so maßloses Leben ist nicht ohne Ergebniß geblieben.

Wir sprachen von den Irrlichtern wilder Phantastik, welche ihn in den Sumpf gelockt; so ist es: verfolgt, verflucht von der ganzen Gesellschaft, geräth er in die Wildniß; so kommt er in das Rondanegebirge, er kommt zu den Erdgeistern, den Trolls und ist in gutem Zuge, ihr König zu werden. Aber er hat Verstand genug behalten, um das Niedrige und Ungattige einer solchen Gesellschaft einzusehen; wie sollte der wilde Phantast, dem eine Welt nicht genügt, sich in den trüben Sphären der Trolle behaglich fühlen? nur eine kurze Frist und er hat sich von der ganzen Gesellschaft gelöst; in des Waldes

Wildniß birgt er sich, nachdem er mit einem seltsamen Dinge — mit seinem unheimlichen Doppelwesen ein scharfes Rencontre bestanden.

Phantastische Naturen und insbesondere Naturen von zügelloser Phantastik haben stets von Zeit zu Zeit ihre Momente, wo sie aus dem Rausche der Träume ernüchtert auffahren und wo ihnen ihr ganzes Thun und Treiben wie eine hohle Seifenblase erscheint, die in sich selbst zusammenplatzt. In diesen Momenten tritt nicht eigentliche Reue, aber grämliches Mißvergnügen ein, dem nicht zu entrinnen ist. Dieses Gefühl des Degouts wird ihnen häufig als innere Stimme erscheinen, die wie von einem zweiten Wesen her sich ihrem gewöhnlichen zentrifugalen Sein entgegensetzt; jetzt gibt es schwere Kämpfe, heiße Schmerzen, bis irgend ein neuer Anstoß den ungebetenen Gast verscheucht; auch in unserem Falle muß der unheimliche Gast wieder den Schauplatz verlassen; es ist der Gedanke an das Weib, der den bösen Geist vertreibt und der Phantast kann wieder aufathmen. Noch mehrmals wird der Geselle ihm wieder erscheinen, doch er erscheint wieder zu einer Zeit, wo der wilde Phantast ein humoristischer Skeptiker geworden ist; jetzt versetzt es nicht mehr Schläge, das Salz des Humors wird die unheimliche Konversation durchdringen, und wo Humor ist, ist stets der Humorist im Vortheile.

Der Wendepunkt im Leben Gynts ist der Tod seiner Mutter; die Tragik, welche an das Herz des Phantasten schlägt, entzündet in ihm den Humor; schwere Schläge des Schicksals sind geeignet, in phantastischen Personen den Kobold des Humors zu erregen. Der Humor setzt voraus, daß das Gemüth geankert, daß das Herz sich an einen Gegenstand fest geknüpft hat, der entflieht oder sich in seiner Unzulänglichkeit darstellt. Der Schlag, welchen das Gemüth erleidet, wird die Phantasie auf=

rütteln, und kraft eines gewissen Gesetzes der Elasticität zum Kampfe reizen; und jetzt sind es die Leuchtraketen und die Blitze des Humors, welche aufsteigen und zünden; mit dem Humor gewappnet tritt der Phantast neuen Muthes auf den Kampfplatz: der Humor hat die Allgewalt des Sieges, wie der Blitz in der Hand des Donnerers.

Nicht beschreiben läßt sich die gemüthvolle Scene, wenn Peer Gynt, am Lager seiner todtkranken Mutter sitzend, der alten Kinderzeiten eingedenk, mit ihr tändelt, und wie ein Kind Pferdchen reitet — er reitet und reitet, die Mutter ist todt. Er dankt ihr für alles — er reitet nicht mehr, der Schluß ist da, die Mutter ist nicht mehr. Das ist der Gemüthstoß, welcher seinem Wesen eine neue Wendung gibt; Gynt wird Humorist, aber wie er nirgends Maß hält, so auch hier nicht: indem er alles in den Humor einbezieht und mit dem Heiligsten spottet, wird er zum Ironiker, ja zum skeptischen Mephisto. Eine harte Schule hat er mitgemacht; nach Amerika kam er mit leerem Beutel, aber der gesunde Realismus des Nordländers hat ihn auf dem Boden der neuen Welt nicht im Stiche gelassen: seine Phantastik ist ja zum Humor gebrochen, und der Boden der neuen Welt lehrt arbeiten. So wurde er zum großen reichen Rheder, und mit Sklaven- und Fetischhandel hat er sich zum Krösus aufgeschwungen. Ein skeptischer Weltmann geworden, weiß er durch anmuthige skeptische Causerie die Gesellschaft zu erheitern, wie ehedem mit seinen erlogenen Abenteuern; der Phantast hat genügenden Realismus angenommen, um in aller Gesellschaft völlig chic zu sein, und dabei macht ihn sein weltumfassender Humor besonders amüsant; bei alledem zeigt er einen völligen Mangel an sittlicher Grundlage, der Scherz wird zum Spott und zur Gleichgültigkeit gegen alles höhere Schaffen —

der leibhaftige Mephisto steht vor uns, nur daß er keinen Rückhalt hat an einer Teufelsnatur — er ist ein Mensch, dem es zuletzt vor dem unbekannten Land nach dem Tode etwas graut und der sich mit dieser schweren Frage so gut als möglich abzufinden sucht. Daß dieser gebrochene Welthumor öfters zum Cynismus wird, ist begreiflich; nur ist es der anständige Cynismus des Weltmannes: denn der Teufel ist ja kultivirt.

Ein Zug romantischer Phantastik ist ihm geblieben, aber der Phantast ist jetzt realistischer; er ist nicht der zerrissene Bettler, der ein Königreich erobern möchte, er ist der Krösus, der mit dem Darlehen an die Türkei ein schweres Gewicht in die Wagschale des Menschengeschicks werfen will. Allerdings auch diese Pläne scheitern und unser Phantast tritt in ein neues Stadium ein: es ist die humoristische Wanderung durch die afrikanische Wüste, wo nochmals alle Gynt'schen Verkehrtheiten zu Tage treten, aber der gesunde Humor, die Laune, mit welcher er aus jedem faux pas sich herauswindet, ist ergötzlich; namentlich seine Prophetenlaufbahn und die jähe Art, wie sie abbricht, gehört zum köstlichsten, was je geschrieben worden ist. Und wie er als Tourist seine Eindrücke aufzeichnet, so bei der Sphinx die Notiz, daß das Echo deutsch spricht, Berliner Dialekt, ist von hinreißender Komik!

Zuletzt erhält sein Phantasma den Todesstoß; denn Anerkennung findet er — aber im Irrenhause von Kairo: dort kann ein jeder Narr seine Narrheiten bis zu den letzten Ausläufern durchführen, und haarsträubend sind die Details, welche sich vor seinen Augen entspinnen: ungeregelte Phantastik wird Tollheit, sie wird methodische Tollheit, die schlimmste von allen Sorten, und der Mensch, der sich für eine Feder hält und in Verzweiflung über

die Stumpfheit dieser Feder sich selbst den Hals abschneidet, ist geeignet, auch den Narren zu kuriren.

Damit ist Gynts Phantasma eines Herrscherthums definitiv begraben; die vom Humor durchleuchtete Skeptik nimmt nunmehr sein Wesen völlig in Anspruch, seine Lebensrolle ist ausgespielt und sein zweites Ich in Gestalt eines phantastischen Doppelgängers regt sich nunmehr in potenzirter Gestalt. Der Gedanke an den Lebensschluß tritt zunächst hervor in Gestalt des Mitpassagiers, der es auf Gynts Leichnam abgesehen hat — welch neckische Zwierede! ist doch das zweite Ich derselbe Gynt, wie sein leiblicher Widerpart. Aber die Idee des Lebensschlusses regt zu weiterer Betrachtung an. Was sind die Resultate seines Daseins? War er überhaupt etwas nennenswerthes? War er ein schaler Tropf? oder mindestens ein großer Sünder?

Und hier treten mehrere neue Momente ein, welche der Denkweise des Helden ihre Richtung geben. Zunächst das Begräbniß und die Leicheurede für jenen unseligen, welcher sich die Hand verstümmelt, um der Wehrpflicht zu entgehen: er war ein Tropf, wenn auch im übrigen nicht gerade so übel.

Ein zweites Ereigniß ist die denkwürdige Auction: jene Sachen Gynts, welche dereinst dem Güterbeschlag unterlagen, kommen unter den Hammer; das ist die letzte Reminiscenz an seine Träumerherrlichkeit: auch die Embleme werden verschleudert, sie bilden den Spott der Menge. Damit ist seine Laufbahn am Schlusse, und das Bedürfniß, die Bilanz zu ziehen drängt sich gebieterisch heran; und wie Gynt immer in der Phantasie denkt, so spiegeln sich auch diese Gedanken in Bildern. Die losen Knäuel treiben im Winde: es sind die Gedanken, die er hätte denken, es sind die Worte, die er hätte verkünden, die Thränen, die er hätte weinen sollen, es sind

die Werke, die ihm obgelegen wären; nichts von Bedeutung ist geschehen, und das ist es, was ihm den Lebensabend erschwert. Was ist sein Leben, als eine Zwiebel, von der sich Blatt auf Blatt ablösen läßt, ohne daß man zu einem Kerne gelangt? Aber auch hier regt sich die köstliche Humornatur, und die innere Selbstentzweiung spiegelt sich in dem Gespräche mit seinem Alter Ego. War Peer Gynt ein großer Sünder? Nein, er war mehr ein feiger Tropf, der niemals für oder gegen die Menschheit kräftig zu agiren wußte. Da muß er denn doch in die gewöhnliche Lade mit vielen tausend andern; oder besser, er kommt in den Schmelztiegel, er muß umgegossen werden, denn nur Charakternaturen eignen sich zur Fortdauer. Das ist die fatale Lage, in welche Gynt gestellt ist, und man muß die köstlichen Selbstgespräche lesen, um einen Begriff zu bekommen von der humoristischen Kraft, welche der Dichter in das Werk gelegt. War es nicht eine That, daß er seiner Zeit dem Trollgeschlecht Valet gesagt und ihren Gesetzen getrotzt? Nein, hat er doch ihren Bereich nur verlassen, um auch im Leben nur ein Troll zu sein, um auch im Menschenleben stets nur nach seinem Individualismus zu handeln. Wäre er doch nur einer jener charaktervollen Schlechten — er könnte doch mindestens als Negativbild dienen, damit man ein positives Lichtbild daraus gestaltete — wer aber verwaschen und ohne Gestaltung, der ist überhaupt nicht werth, daß er weiter lebt, er kann auch nicht inmal in der Umkehrung taugen, wie der Bösewicht, dessen individuelle Züge, ins Gegentheil gewandelt, eine treffliche Lichtgestalt bilden — darum in den Tiegel und umgegossen!

Das ist die unheimliche Luft, in welcher das grandiose Stück dem Ende zu eilt — aber nicht mit dem Mißton soll es schließen; Peer Gynt hat ein Großes

gewirkt*) -- er hat die einzigartige innigste Liebe eines unschuldigen Weibes gewonnen, und das Weib war im Gedanken an ihn beglückt; der Phantast, der fast nichts dauerndes gewirkt, er hat in die Seele des Weibes gegriffen und das Herz des Weibes der unendlichen Liebe geöffnet; und er, der so wenig auf Liebe und Hausstand gehalten, er findet zu Füßen des Weibes die Erlösung, die er in seinem Innern vergeblich erstrebt hat. Und fürwahr: wer solche Liebe erregt, wer so gewaltige Aufopferung Anderer durch sein Wesen heraufbeschworen, der hat nicht vergeblich gelebt, er hat wenigstens durch einen Anderen das Heil gefunden, er hat es gefunden zu den Füßen des liebenden Weibes.

Peer Gynt, du hast ausgeschwärmt, aber du bist auch erlöst; Heil dem Weibe, Heil dir selbst, den das Weib geliebt.

Soweit die mächtige Schöpfung. Alle Räthsel zu lösen, dazu gehört ein ständiges Sichversenken in die Dichtung; und auch da werden immer neue Ideen hervorsprießen' die Gedanken werden immer wieder eine neue Beleuchtung erhalten. Denn das ist die Größe einer genialen Dichtung: daß sie einen unendlichen Inhalt hat, der niemals ausgeschöpft werden kann.

*) Vgl. auch die cit. Besprechung Passarge's.



Verlag von J. Bensheimer in Mannheim.

Hinter den Gittern.

Erinnerungen und Studien

von

Dr. Josef Stern,

Chefredakteur der Frankfurter Zeitung.

Gr. 8⁰. 347 Seiten. Preis elegant gebunden 3 Mark.

„Der Leser des gegenwärtigen Buches wird gewiß in seinem Egoismus ein Gesetz preisen, dem er die Zeitigung so wohlschmeckender Früchte schuldet, wie ihm hier von Josef Stern geboten werden. Diese Früchte sind mannigfacher Art, theils vom Baum der Erinnerung gepflückt, theils aus literarischen und historischen Studien gewonnen. In allem verräth sich die freiheitliche Gesinnung eines auf festen Grundsätzen fußenden Mannes."

(Deutsche Romanzeitung.)

„Ein gesunder, frischer Humor belebt die in wundernetter Form gehaltenen Geschichtchen aus dem an politischen und literarischen Erfahrungen reichen Leben des Verfassers." (Fränkischer Kurier.)

König Phantasus.

Roman eines Unglücklichen

von

E. M. Vacano-Freiberg.

8⁰. 254 Seiten. Preis elegant geheftet 1 M. 50 Pfg.

Dieses neue Werk des berühmten Romanschriftstellers behandelt das Leben und tragische Ende des **Königs Ludwig II.** von Bayern und zwar so fesselnd und anregend, wie wenige Werke desselben litterarischen Genres.

